324/40 И 224/40г 324/40

ИСКУССТВО КИНО

12

1940

ГОСКИНОИЗДАТ

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Искусство КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ 10-й ГОД ИЗДАНИЯ
ОРГАН КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ при СНК СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Итоги и перспективы 3

С. ГИНЗБУРГ — Образ замечательного большевика 5

Р. ЮРЕНЕВ — Фильм о стахановском движении 13

ПЯТНАДЦАТЬ ЛЕТ «БРОНЕНОСЦА ПОТЕМКИНА»

М. ЧИАУРЕЛИ — Броненосец-победитель 17

И. АКСЕНОВ — Полифония «Броненосца Потемкина» 19

ТРИБУНА

Г. АВЕНАРИУС — К вопросу об американских сценариях 24

Проф. С. ЭЙЗЕНШТЕЙН — Вертикальный монтаж (статья вторая) 27

Г. ГРЕБНЕР — «Суворов» (сценарий) 36

ЗА РУБЕЖОМ

ФРАНК КАПРА — Об актере 62

На обложке: кадр из фильма «Суворов».
На титульном листе: фото из фильма «Великий гражданин» (вторая серия).

ГОСКИНОИЗДАТ 12 ДЕКАБРЬ 1940

Технический редактор З. М. Маткеев.
Корректора С. Зельге и Е. Преображенская.

Л76583. Заказ типографии № 2953. Тираж 5 000 экз. Объем журнала 8¼ печати. листов. Количество учетно-авторских листов — 13,2. Сдано в набор 12/XI 1940 г. Подписано к печати 20/XII 1940 г. Отпечатано в типографии «Гудок», Москва, ул. Станкевича, 7.

Итоги и перспективы

Год 1940 был для нашего киноискусства годом роста, преодоления творческих трудностей, завоевания новых высот мастерства.

Сейчас еще рано подводить окончательные итоги работе, проделанной в этом году коллективом советских киномастеров. Но одно бесспорно: ни на миг не утихало биение творческой мысли в огромной художественной лаборатории, имя которой — советская кинематография. Ни на миг не прекращались поиски новых тем, образов, жанров, поиски новых путей в искусстве.

Еще в начале года вышла на экраны картина писателя П. Нилина и режиссера Л. Лукова Большая жизнь. Принципиальное значение их ленты было понято не сразу. А значение это очень велико. Заслуга П. Нилина и Л. Лукова — не только в разработке одной из актуальнейших тем современности, но и в том, что эта тема решена смело, интересно, с большой художественной убедительностью. Правдиво и взволнованно рассказывают авторы о большой жизни скромных, рядовых советских людей; образы старого шахтера, стахановцев, идущих «в бой за уголек», парторга подкупают своей реалистической силой и внутренней обаятельностью. Надолго остаются в памяти зрителя и фигуры отрицательных персонажей, обрисованных меткими сатирическими штрихами.

Картина Большая жизнь проникнута подлинной страстью художников, которые стремятся не только описать мир, но и помочь его коммунистическому переустройству.

Это же качество — одно из лучших качеств искусства социалистического реализма — свойственно другой, совершенно иной по теме и жанру ленте Яков Свердлов, поставленной по сценарию Б. Левина и П. Павленко.

Новый фильм С. Юткевича открывает серию «Жизнь замечательных большевиков». Вдохновенно созданный в этом фильме образ одного из выдающихся деятелей большевистской партии Я. М. Свердлова, бесспорно, займет место в галерее самых ярких и художественно выразительных образов, когда-либо созданных советским кино. Трудно переоценить действенную роль фильма Яков Свердлов в пропаганде коммунистической морали, в идейном воспитании миллионов зрителей.

Крупнейшее событие в советской кинодраматургии — появление сценария Чкалов Г. Байдукова, Д. Тарасова и Б. Чирскова, получившего заслуженно высокую оценку общественности и критики. Немалый интерес представляет также талантливый сценарий Антоновской и Черного Георгий Саакадзе.

Можно было бы назвать еще ряд кинопроизведений 1940 года, с честью продолжающих лучшие традиции социалистического искусства. В частности, нельзя обойти молчанием художественно-документальные фильмы День нового мира и На Дунае — прекрасные образцы нашей «образной публицистики».

И вместе с тем на экраны страны попало немало слабых, плохих картин. Еще больше их оказалось на полках киностудий. Мы имеем в виду не только такой явно порочный фильм, как Закон жизни (выпуск которого был грубейшей политической и художественной ошибкой), но и ряд других художественно несостоятельных картин, обедняющих изображаемую ими действительность, упрощенно трактующих характеры людей, снижающих большие темы.

Пожалуй, не меньшую опасность, чем просто плохие картины, представляют «посредственные» произведения, где на первый взгляд все благополучно (выражаясь студийным жаргоном, и сюжет «закручен», и характеры «дотянуты», и поставлено «гладко»), но где тем не менее нет ни грана настоящего искусства. Такие картины, на которых лежит печать холодного ремесленничества, к счастью, не характерны для нашей кинематографии, но время от времени они все же появляются. Мы отнюдь не собираемся брать под сомнение необходимость овладения ремеслом: многим режиссерам, драматургам и актерам нехватает именно этого, нехватает профессиональной культуры. Но, как известно, обладая только ремесленными навыками, работать в искусстве нельзя. Нельзя создавать социалистическое киноискусство, не имея широкого идейного кругозора, таланта, способности к образному мышлению, художнического темперамента.

Только действительно талантливый художник, овладевший огромным теоретическим богатством идей Маркса — Энгельса — Ленина — Сталина может создать такие шедевры, как например, Великий гражданин, фильм, в котором с огромной силой выражены самые передовые мысли и высокие чувства нашей эпохи.

Большевистская страстность, идейная принципиальность, творческое новаторство — эти черты свойственны лучшим мастерам советского кино.

Внимательно анализируя частные ошибки и срывы кинематографии, нетрудно притти к выводу о причинах художественного брака и «полубрака». Главная из этих причин — засоренность состава режиссеров художественной кинематографии людьми, не имеющими достаточных данных для создания полноценных произведений искусства. Вот почему особенно важны мероприятия по укреплению режиссерских кадров: отсеиванию неспособных людей и выдвижению талантливой молодежи, которой у нас немало

Эти меры, проводимые одновременно с усилением художественного руководства в студиях и Комитете по делам кинематографии, создают дополнительные гарантии дальнейшего роста нашего искусства. Художественные руководители и художественные советы в студиях приступили к работе. Им принадлежит немалая роль в осуществлении ответственных и почетных задач, стоящих перед кинематографией в 1941 году.

Программа будущего года предусматривает создание ряда произведений большой идейной и художественной ценности.

Значительное место в ней занимают картины о великих деятелях прошлого и настоящего — выдающихся пролетарских революционерах, полководцах, писателях, воплотивших в себе лучшие черты народа.

Исторические и биографические картины Георгий Саакадзе, Богдан Хмельницкий, Сабухи,

Карл Маркс, Киров, Пархоменко, Котовский; фильмы о гражданской войне Поход Ворошилова и Оборона Царицына и другие продолжают начатый советской кинематографией великолепный цикл исторических и историко-партийных произведений.

Множество произведений посвящено актуальным темам, выдвигаемым сегодняшней действительностью страны социализма.

Среди картин о нашей современности следует отметить новую постановку режиссера М. Ромма Мечта (по сценарию М. Ромма и Е. Габриловича); эта лента показывает жизнь задавленных капиталистическим гнетом трудящихся Западной Украины, которым в сентябре 1939 года советский народ протянул братскую руку помощи.

О людях нашей страны расскажут такие картины, как Пастух и свинарка, Чукотка, Стрелковая рота и др.

Надо сказать, однако, что драматургам и сценарным отделам студий предстоит еще огромная работа над тем, чтобы важнейшие темы нашей современности были достойным образом представлены в планах кинопроизводства.

Жизнь колхозов, Красной Армии, шахт и фабрик, школ; яркие и разнообразные характеры советских людей, носителей новой социалистической морали; интереснейшие и значительные события, которыми полон каждый день нашей родины — все это ждет еще своего полноценного отображения в киноискусстве. То, что сделано в этой области до сих пор, не дает мастерам кино никаких оснований для самоуспокоения.

В 1941 году будет продолжена также важная и полезная работа по популяризации средствами кино классического литературного наследства: экранизируются «Маскарад» М. Лермонтова, «Миргород» Н. Гоголя, «Дело Артамоновых» А. М. Горького и т. д.

План 1941 года отличается от многих предыдущих планов тем, что он обеспечен реальным сценарным материалом. Задача заключается в том, чтобы напряженным творческим трудом воплотить уже написанные сценарии в полноценные художественные ленты. Все условия для этого созданы — дело теперь за режиссерами, актерами, операторами, художниками, композиторами, всеми участниками сложного коллективного творческого процесса создания фильма.

Работая над осуществлением программы будущего года, мы должны одновременно готовиться к 1942 году, когда трудящиеся всего мира будут отмечать великую дату 25-летия Октябрьской социалистической революции. Объявленный Комитетом по делам кинематографии конкурс на сценарии к этой дате позволяет ждать появления новых значительных произведений кинодраматургии, раскрывающих величественный облик нашей эпохи. Вокруг конкурса должны быть мобилизованы лучшие силы литературы и кинодраматургии, его проведению обязаны активно помочь все творческие работники кино.

Можно не сомневаться, что ближайшие годы будут периодом дальнейшего блистательного расцвета «самого важного и самого массового из искусств» нашей страны. Творческое соревнование мастеров и художественных направлений, объединенных общей идейной устремленностью, приведет к созданию новых замечательных произведений—классики социалистического киноискусства.

Если спросить, что является сейчас главным и решающим для развития нашей художественной кинематографии, — человек, кому дороги ее интересы, безошибочно ответит: борьба за качество киноКартины.

Каждая новая картина должна быть новым, ярким произведением киноискусства.

Каждая новая картина должна радовать зрителя идейной глубиной, художественной завершенностью, филигранностью формы.

Каждая новая картина должна отвечать тем требованиям, которые наше время, наша великая эпоха выдвигает перед советским художником.

В приветствии к 20-летию советской кинематографии ЦК ВКП(б) и СНК СССР поставили перед киноработниками задачу: «...Давать стране больше высокохудожественных и других нужных для всестороннего культурного подъема трудящихся картин, ярко отображающих историческое прошлое народов СССР и эпоху социализма, прославляющих успехи и героические подвиги советских людей, мобилизующих наш народ на преодоление трудностей нашего строительства и на дальнейшую беззаветную борьбу за торжество коммунизма».

Отдавая весь свой талант и опыт выполнению этой высокой и прекрасной задачи, мастера советского кино выполнят свой долг перед партией, перед родиной.

Образ замечательного большевика

О ФИЛЬМЕ «ЯКОВ СВЕРДЛОВ»

С. Гинзбург

Прямой путь не всегда является в развитии искусства кратчайшим. Часто искусство решает современные темы, обращаясь к прошлому. Республиканский пафос Давида питали образы древнего Рима. Современные темы, волнующие сегодня советских людей, часто выдвигаются нашим искусством на материале революционной истории.

Но ни в одном сколько-нибудь значительном произведении искусства советские художники не модернизировали прошлое, не отыскивали в нем примитивных аналогий с современностью. Но в явлениях прошлого, особенно в великих событиях революционных лет, в образах вождей народных движений они умеют выявлять черты, непосредственно близкие и поучительные для нашей современности.

В этом смысл и значение произведений нашего исторического искусства. Его отличие так же, как и отличие советской исторической науки, заключается в том, что оно никогда не фальсифицирует прошлое, не приспосабливает прошлое к заданиям сегодняшнего дня, а вооружает историческим и политическим опытом. Наши историко-партийные фильмы своими средствами, образными средствами искусства помогают, познавая прошлое, овладевать большевизмом, строить настоящее и будущее. В этом причина их успеха, в этом основа достижений наших художников, работающих над историко-революционной и историко-партийной темой. В этом значение такого фильма как Броненосец Потемкин, вооружавшего зрителя на борьбу за будущее, показывая ему его прошлое. В этом был смысл и фильма Конец Санкт-Петербурга. В обобщенном и даже обезличенном образе Парня передан был путь десятков миллионов людей к революции, и фильм показывал необходимость этого пути для каждого трудящегося.

И не случайно образ Парня был схематичен. Важно было сперва понять главное, объединяющее, в частном увидеть общее. Поэтому в известный период лучшие наши художники создавали схематичные образы, показывая в человеке только то, что сближало его с миллионами других людей, отбрасывая все личное и неповторимое. Так поступал и Маяковский в своих «150 000 000». Схематизм был обусловлен стремлением передать прежде всего то

«ЯКОВ СВЕРДЛОВ»

Сценарий Б. Левина и П. Павленко. Постановка засл. деят. иск. С. Юткевича. Оператор И. Мартов. Союздетфильм. На фото: арт. Н. Крючков в роли Трофимова, засл. арт. РСФСР Л. Любашевский в роли Я. Свердлова и арт. П. Шпрингфельд в роли Сухова.

«ЯКОВ СВЕРДЛОВ»

Сценарии Б. Левина и П. Павленко. Постановка засл. деят. иск. С. Юткевича. Оператор И. Мартов. Союздетфильм. На фото: засл. арт. РСФСР Л. Любашевский в роли Я. Свердлова.

общее, что характеризует путь большинства трудящихся к революции. Выявлялось главное: отношение к прошлому (Броненосец Потемкин), место рядового человека в революции (Конец Санкт-Петербурга). И главное это выявлялось наглядно и просто в схематичных героях плаката. В этих схематичных героях была правда — историческая и художественная, воплощался политический опыт эпохи. И поэтому появление таких произведений, рассказывавших о недавнем прошлом, было в высоком смысле актуальным и своевременным.

На новом этапе развития нашей страны задачи искусства естественно усложнились. Историко-биографические произведения по-новому и более углубленно воплощают накопленный политический опыт, воссоздавая моральный и политический облик передовых строителей коммунизма.

Огромный интерес к историко-биографическим произведениям, посвященным деятельности вождей большевистской партии и Октябрьской революции, также продиктован отнюдь не простой любознательностью.

«Мы себя под Лениным чистим» писал Маяковский, раскрывая вечное для нас значение морального облика великого вождя. Лениным мы проверяем свои мысли, свои поступки, свои побуждения. В Ленине и его близких соратниках — идеальный характер строителя коммунизма. Мы не мечтаем сравниться своими поступками с этими величайшими людьми нашего времени. Но все мы стремимся быть «такими же ясными и определенными деятелями, как Ленин», быть «также свободным от всякого подобия паники, как был свободен Ленин», быть «также мудры и неторопливы при решении сложных вопросов, где нужна всесторонняя ориентация и всесторонний учет всех плюсов и минусов, каким был Ленин», быть «также правдивы и честны, каким был Ленин», так же любить свой народ, «как любил его Ленин». В этих словах товарища Сталина из его речи на собрании избирателей Сталинского района Москвы дана глубочайшая характеристика морального облика деятеля ленинского типа, передового человека нашей современности, являющегося центральным героем нашего искусства.

Типический характер героя нашей современности — это характер деятеля ленинского типа, передового борца за коммунизм. В биографии Ленина и великих его сподвижников характер этот раскрывается с необыкновенной силой и глубиной. Поэтому, борясь за создание характера современного героя, наши художники естественно и закономерно обращаются к биографиям великих деятелей большевистской партии, к истории ВКП(б). В них, в этих биографиях, заложена основа для создания современных (и по своему материалу) произведений. Так, снова в нашем искусстве, но уже в более высоком смысле историческая тема оказывается решающим подступом к теме современной. А для нас, для зрителей, она не остается только предметным уроком революционной истории, а позволяет решить насущные, важные вопросы современности.

Речь идет о таких историко-биографических произведениях, тема которых заложена в характере исторического деятеля. В кинематографе таким произведением был фильм о пролетарском гуманизме — Ленин в 1918 году. Такого же типа произведениями являются фильм Свердлов и находящийся в постановке сценарий Валерий Чкалов.

◇

Часто произведения нашего искусства о великих революционных деятелях можно называть произведениями историческими. Человек с ружьем — это не биографический, а исторический фильм о Владимире Ильиче. Все действие фильма сосредоточено вокруг образа Ленина и имеет своей целью показать Ленина как организатора побед Октября. Но фактов из биографии Ленина в фильме почти нет.

В фильмах Ленин в Октябре и Ленин в 1918 году история и биография слиты неразрывно. История показана через деятельность вождя. Биография Ленина — через великие исторические события 1917 и 1918 годов.

В Якове Свердлове (так же, как и в Великом гражданине, являющемся по существу биографическим фильмом о Кирове), в основе — характер замечательного большевика, а не исторические события, участником которых он был. Создателей интересовало прежде всего то, что обрисовывало характер одного из вождей большевистской партии, стиль его работы.

В речи памяти Я. М. Свердлова на экстренном заседании ВЦИК 18 марта 1919 года Владимир Ильич Ленин говорил:

«История давно уже показывала, что великие революции в ходе своей борьбы выдвигают великих людей и развертывают такие таланты, которые раньше казались невозможными. Никто не поверил бы, что из школы нелегального кружка и подпольной работы, из школы маленькой гонимой партии и Туруханской тюрьмы мог выйти такой организатор, который завоевал себе абсолютно непререкаемый авторитет, организатор всей Советской

«ЯКОВ СВЕРДЛОВ»

Сценарий Б. Левина и П. Павленко. Постановка засл. деят. иск. С. Юткевича. Оператор И. Мартов. Союздетфильм. На фото: засл. арт. РСФСР М. Штраух в роли В. И. Ленина.

«ЯКОВ СВЕРДЛОВ»

Сценарий Б. Левина и П. Павленко. Постановка засл. деят. иск. С. Юткевича. Оператор И. Мартов. Союздетфильм. На фото: арт. А. Кобаладзе в роли И. В. Сталина.

власти в России и единственный, по своим знаниям, организатор работы партии, которая создавала эти Советы и практически осуществляла Советскую власть...»

И там же, несколько ранее:

«... громадное значение имеет крупный, завоеванный в ходе борьбы, бесспорно непререкаемый моральный авторитет, авторитет, почерпающий свою силу, конечно, не в отвлеченной морали, а в морали революционного борца, в морали рядов и шеренг революционных масс» (Ленин. Соч., т. XXIV, стр. 81).

Эта характеристика деятельности Якова Михайловича Свердлова послужила основой создания художественной биографии замечательного большевика, определив тему и композицию фильма.

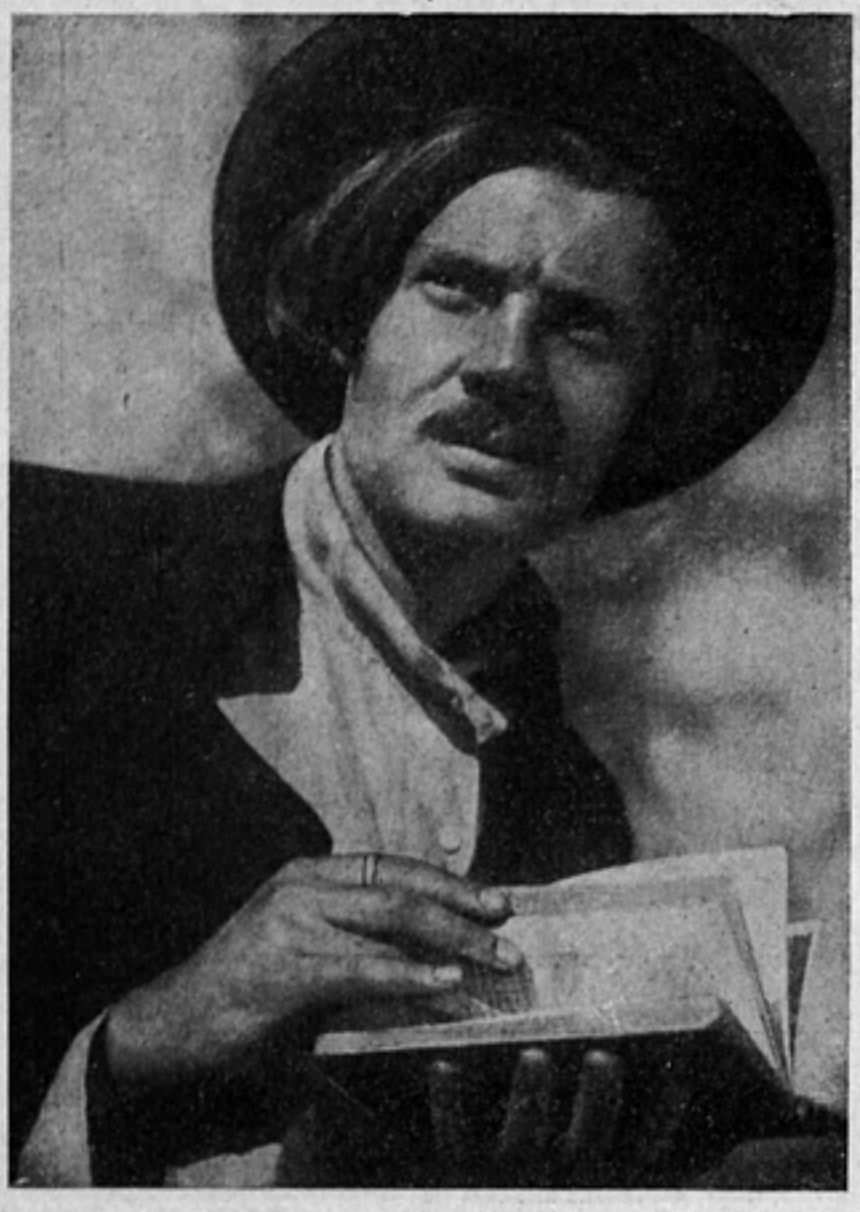
Перед зрителем проходит почти двадцать лет революционной деятельности Я. М. Свердлова. Начало подпольной работы в Нижнем и в Сормове; руководство большевистской организацией на Урале в 1905 году; Туруханская ссылка и встреча со Сталиным; роспуск Учредительного собрания; необычайно разносторонняя деятельность на посту председателя ВЦИК. Огромное количество событий. И все же о кипучей деятельности Я. М. Свердлова невозможно полно рассказать в пределах фильма. Надо ограничивать себя и надо из биографического материала отбирать только то, что создает наиболее глубокую характеристику героя. Такова была задача создателей фильма. Они решили ее своеобразно и смело.

Каков должен быть принцип отбора материала в историко-биографическом фильме? Очевидным кажется такой путь — показывать те замечательные исторические события, участником которых был выдающийся человек.

Можно передать все эти события и факты из жизни Свердлова, но будет ли решена задача воплощения биографии замечательного человека? Если рассказать обо всем историческом содержании биографии Я. М. Свердлова, то в фильме, ограниченном определенными рамками, история вытеснит биографию. Авторы же хотели создать не историческую хронику, отдельные эпизоды которой объединялись бы образом замечательного большевика, а прежде всего воплотить этот образ, создать характер, показать, как из школы подпольной большевистской работы вырос замечательный организатор большевистской партии и советской власти, обладающий непререкаемым моральным авторитетом.

В фильме Свердлов показан как большевик и воспитатель большевиков, как организатор работы партии. На протяжении всей своей деятельности он втягивает в партийную работу все новых людей. В людях, которые его окружают, работают под его руководством, проявляются его собственные черты. Он — пример для товарищей, и они по нему равняются.

Фильм не стал исторической хроникой. Содержание исторических событий дано в нем постольку, поскольку оно раскрывает революционный путь Я. М. Свердлова и



«ЯКОВ СВЕРДЛОВ»

Сценарий Б. Левина и П. Павленко. Постановка засл. деят. иск. С. Юткевича. Оператор И. Мартов. Союздетфильм. На фото: арт. П. Кадочников в роли А. М. Горького.

передает его замечательный моральный облик революционного бойца. Показаны главным образом будни революционной работы, повседневное в жизни Свердлова.

Такое решение биографической темы полемично и принципиально ново. Биография не становится исторической иллюстрацией. Исторический материал ограничивается рамками биографической темы.

Поэтому естественен был в этом фильме отказ от привычной кинематографической формы.

Огромное содержание богатой замечательными поступками жизни нельзя передать через один основной конфликт драмы или новеллы. Можно создать правдивый образ исторического деятеля и в драме и в новелле — десятки таких примеров знает история литературы, — но он неизбежно будет не полон: богатство характера окажется утраченным.

Смысл замечательной жизни не может быть раскрыт в одном конфликте. Вот отчего в Человеке с ружьем конфликт строится на образе Шадрина, а образ Ленина выявляет смысл этого конфликта.

В театре биографическую тему дает драматическая хроника; в прозе — роман, реже повесть; в кинематографе, который одинаково близок и прозе и драме, — драматические хроники и новая своеобразная форма кинематографического романа.

Ленин в Октябре, Великое зарево — драматические хроники; Ленин в 1918 году, Валерий Чкалов, Маркс, Великий гражданин и Яков Свердлов — романы.

Первым романом в советском кинематографе была трилогия о Максиме — биография рядового большевика; сходно с ней по форме передана в сценарии биография одного из вождей большевистской партии — Свердлова.

Фильм состоит из эпизодов. Каждый из этих эпизодов внутри себя закончен, это историческая новелла с завершенным сюжетом. Каждый из них отделен один от другого бóльшим или меньшим промежутком времени.

Объединены они центральным образом — героем каждого из эпизодов является Свердлов, и другими образами — людей, чей жизненный путь был связан с деятельностью Якова Михайловича.

Но законченность эпизодов все же не допускала произвольного увеличения или уменьшения их числа. Образы Свердлова и его соратников возникают в сценарии из совокупности эпизодов. В каждом эпизоде переданы отдельные черты характера Свердлова, отдельные стороны его деятельности, отдельные этапы его жизненного пути. Но только сумма этих эпизодов, данных в определенной последовательности, создает характер героя фильма, передает стиль его работы.

Создание образа Свердлова дает нам пример, принципиально отличный от того, что был так блестяще развит Васильевыми в Чапаеве. Драматургия Чапаева, также эпизодическая по форме, построена была на изменении характера замечательного пролетарского полководца. Темой картины являлось большевистское воспитание Чапаева. И картина показывала, как Чапаев изживает черты бунтаря, как большевистская организованность побеждает анархичность, стихийность. Движение характера героя цементировало эпизоды произведения.

Характер одного из вождей большевистской партии, Свердлова, в известном смысле не меняется. Юношей вступив в революцию, он сразу показал себя как замечательный большевик, как вождь, как старший по политическому опыту среди товарищей из революционного подполья. Характер Свердлова на всем протяжении его деятельности постоянно обогащается, хотя в нем нет конфликта (как например, в Чапаеве — борьба большевистской организованности со стихийностью). Драматургия фильма строится на раскрытии замечательной цельности и многосторонности характера.

Это не значит, разумеется, что статичен образ Свердлова или что статична драматургия фильма. Если дело обстояло бы так, то Юткевич не добился бы успеха в создании этого фильма, а Любашевский не сумел бы воплотить такой замечательный образ.

Образ Свердлова от начала его революционного пути, показанного в начале фильма, до его смерти на посту председателя ВЦИК не изменяется в том смысле, что в нем не было и не могло быть противоречий. Свердлов в 1905 году и Свердлов в 1918 году это один и тот же человек, один и тот же характер. Но в революционной борьбе обогащается характер, вырастает вождь, впитывая в себя мудрость воспитавшей его партии. Фильм показывает накопление в Свердлове опыта исторической борьбы партии за коммунизм. В этом динамика образа и в этом динамика самого фильма.

Богатство характера Свердлова огромно, трудности, стоявшие перед создателями фильма, заключались не в недостатке материала, а в его изобилии, из которого следовало выбрать самое характерное.

Какие же черты Свердлова показывает фильм? Здесь, разумеется, нет распределения их по эпизодам — в одном

одно, в другом — другое. Но внутри каждого эпизода — своя главная тема.

Спокойная уверенность, находчивость опытного профессионального революционера характеризует молодого Свердлова уже при первом нашем с ним знакомстве в фильме в эпизоде Нижегородской ярмарки. Даже озорная выходка с сапогами — дань возрасту — не противоречит этим качествам. Он — старший среди сверстников; он — равный среди старших, например, в разговоре с Горьким. Становление большевика уже совершилось: оно за пределами материала картины. Того Свердлова, которого мы видим в фильме, уже отличает политическая зрелость. В фильме биографическая тема развивается концентрически. В Нижнем Свердлов остается победителем: погиб набор подпольной типографии, но партия приобрела нового большевика — Трофимова. Свердлов остается победителем и в конфликте с Анисьей Суховой: чашка, которую она ему присылает, завершает конфликт признанием этой победы. Замечательного большевика Свердлова характеризует умение извлечь победу даже из поражения.

Огромная моральная чистота и убежденность, мудрая любовь к народу, свободная от всякой сентиментальности, позволяет ему остаться победителем в мучительном словесном поединке с несчастной истеричной женой Сухова.

Страшные слова кричит Анисья Свердлову, в них отчаяние перемешалось с острой, жгучей ненавистью. Свердлову нечего ответить Анисье, а жалость его к ней велика. Но из этой схватки, в которой у него нет слов, нет поступков, Свердлов выходит победителем. Лишнее слово, попытка оправдаться, объяснить... попытка показать переживания, вызванные страшным горем женщины, — и образ был бы погублен. Только человек, обладающий глубокой верой в правоту партийного дела, может еще вырасти в наших глазах после такого столкновения, в которое поставлен здесь Свердлов авторами сценария.

Сходной по психологической напряженности, по остроте конфликта, неизбежно и до конца раскрывающего характер человека, является сцена гибели Трофимова — ученика и соратника Свердлова, жертвы троцкиста Миронова.

Большевик, оклеветанный врагом, уходит из жизни опозоренным, его расстреливают как предателя того дела, которому он отдал всю свою жизнь, все свои помыслы. Ситуация мучительна и сложна. Но Трофимов умирает так, как он жил, без лишних слов, без истерики, хотя только сейчас «пуля Миронова его не обманула», и он понял страшную правду об этом человеке.

Эта сцена вызывает скорбь и гордость за человека, который даже смертью своей показывает огромную моральную силу большевизма.

Собранность, скромность, скупость внешнего выявления — эти черты определяют трактовку центрального образа Свердлова и образов его соратников. В этих чертах проявляется сила большого человека. Свердлов всегда помнит, что он не сам с собой; он помнит, что людям надо подавать пример, что любовь к партийному делу, т. е. к народу, выше жалости к человеку. Свердлову свойственны не скрытность и не сухость характера, а нежность и ирония, которых он никак не скрывает. Но преобладает собранность вождя, который все время помнит о том, что должен вести людей, ободрять их, помогать им, подавать им пример, собранность, неотделимая от личной скромности.

Только в одном случае фильм и внешне показывает более интимные, затаенные чувства Свердлова — в сцене встречи Свердлова со Сталиным в ссылке.

Здесь сохраняется собранность Свердлова, но исчезает та сдержанность, которая характеризует его во всем, относящемся к выражению личных переживаний. Впервые Свердлов рассказывает о себе, о своих ощущениях и своем настроении. И сцена эта, целомудренно и поэтично передающая встречу Сталина и Свердлова, новым светом окрашивает тот образ, который мы видели в предшествующих эпизодах и который мы увидим в последующих. Эта сцена является ключом к образу, она вскрывает богатейшее содержание всей деятельности героя фильма.

Свердлов просто и откровенно говорит Сталину о том, что ему трудно жить в бездеятельности, о том, что для него мучительна оторванность от революционной борьбы. Большой, замечательный человек, он велик не тем, что он не свободен от тех страданий, которые испытывают в его положении рядовые бойцы. Нет, его эмоции и переживания сильнее. Но он умеет владеть ими, не поддаваться им — и в этом его величие.

Сцена встречи Сталина и Свердлова — одна из самых важных в фильме. Благодаря ей мы глубоко постигаем характер Свердлова. В этой сцене, в словах Сталина о Ленине расшифрована тема произведения — тема мужества большевиков, которых не сгибают никакие трудности.

В этом эпизоде фильма нет драматического действия и он не двигает сюжет. Такой эпизод был бы немыслим в кинодраме или киноновелле, где неизбежно превратился

«ЯКОВ СВЕРДЛОВ»

Сценарий Б. Левина и П. Павленко. Постановка засл. деят. иск. С. Юткевича. Оператор И. Мартов. Союздетфильм. На фото (слева): засл. арт. РСФСР Л. Любашевский в роли Я. Свердлова и арт. И. Любезнов в роли уголовного.

бы в иллюстрацию. Но в киноромане, каким является этот фильм, он приобретает решающее значение.

Исполнение Любашевским роли Свердлова — без сомнения одна из самых больших актерских удач в кинематографе. Любашевский насыщает роль богатейшим подтекстом: он передает богатство мыслей и чувств замечательного человека. Ирония и нежность, собранность и человечность, скромность и романтическая приподнятость — эти черты Свердлова воплощает актер. Трудно себе представить лучшее изображение душевного богатства Свердлова, его заразительной любви к работе, его огромного обаяния.

Для нас в киноискусстве образ Ленина слился с его воплощением Щукиным и Штраухом, образ Чапаева — с его исполнением Бабочкиным, образ Кирова — с Боголюбовым-Шаховым. Так же в наше сознание образ Свердлова войдет в том виде, как его передал в этом фильме Любашевский.

◇

По сценарному замыслу Миронов — антагонист Свердлова. Он проходит через весь сценарий — сперва юноша, ищущий в революции романтическую позу, затем герой фразы и, наконец, предатель — враг народа.

Миронов—это Карташов из Великого гражданина, только постепенно превращающийся в Боровского. Мастер фразы, становящийся мастером измены и интриги.

«Так поклянемся же, Зина, всю жизнь служить революции!» Романтическая фраза, романтическая обстановка, вечер, обрыв над рекой. Откуда это? Вспоминаются «Былое и думы», чудесное описание клятвы Герцена и Огарева на Воробьевых горах, клятвы горячей и взволнованной, искренней и скромной. Миронов свою клятву вычитал из «Былого и дум», превратил в игру, это для него поза, ходульная, мелодраматическая. А от игры в революцию до предательства революции расстояние очень небольшое.

Миронов из породы той продажной сволочи, которая всегда стремилась проникнуть в рабочее движение для того, чтобы набить себе цену и, в конечном счете, дороже продать себя буржуазии. Такие люди начинали свою политическую карьеру в рабочем движении Франции с тем, чтобы к сорока годам стать реакционнейшими министрами и любимцами буржуазии, охотно прощавшей им «грехи молодости». Их знало рабочее движение Германии — эти «рабочие» вожди помогли разгромить революцию 1918 года. Они пытались проникать и в большевистскую партию, для того чтобы исподтишка продавать партию, рабочий класс, родину агентам иностранных разведок. Это господа мильераны, носке и троцкие. Ни любовь к народу, ни преданность революции никогда не были им свойственны. Ими двигали всегда неукротимое честолюбие и карьеризм.

Миронов из этой породы людей. Революция совершилась, и он оказался на командном посту. Он готов считать, что карта, на которую он поставил, выиграла; что борьба за карьеру, за свое место под солнцем закончена; что можно пожинать плоды, разыгрывать «вождя». Но революции нет дела до карьеры Миронова. Она не позволила ему «князем владетельным себя чувствовать». И Миронов начинает понимать, что он не выиграл, а проиграл, проиграл так же, как и настоящие князья, власть которых сброшена революцией. Он неудачно сыграл, этот мелкий карьерист, и он возвращается к тем, от кого пришел, пойдя в революцию. Чужак, он сразу же становится врагом.

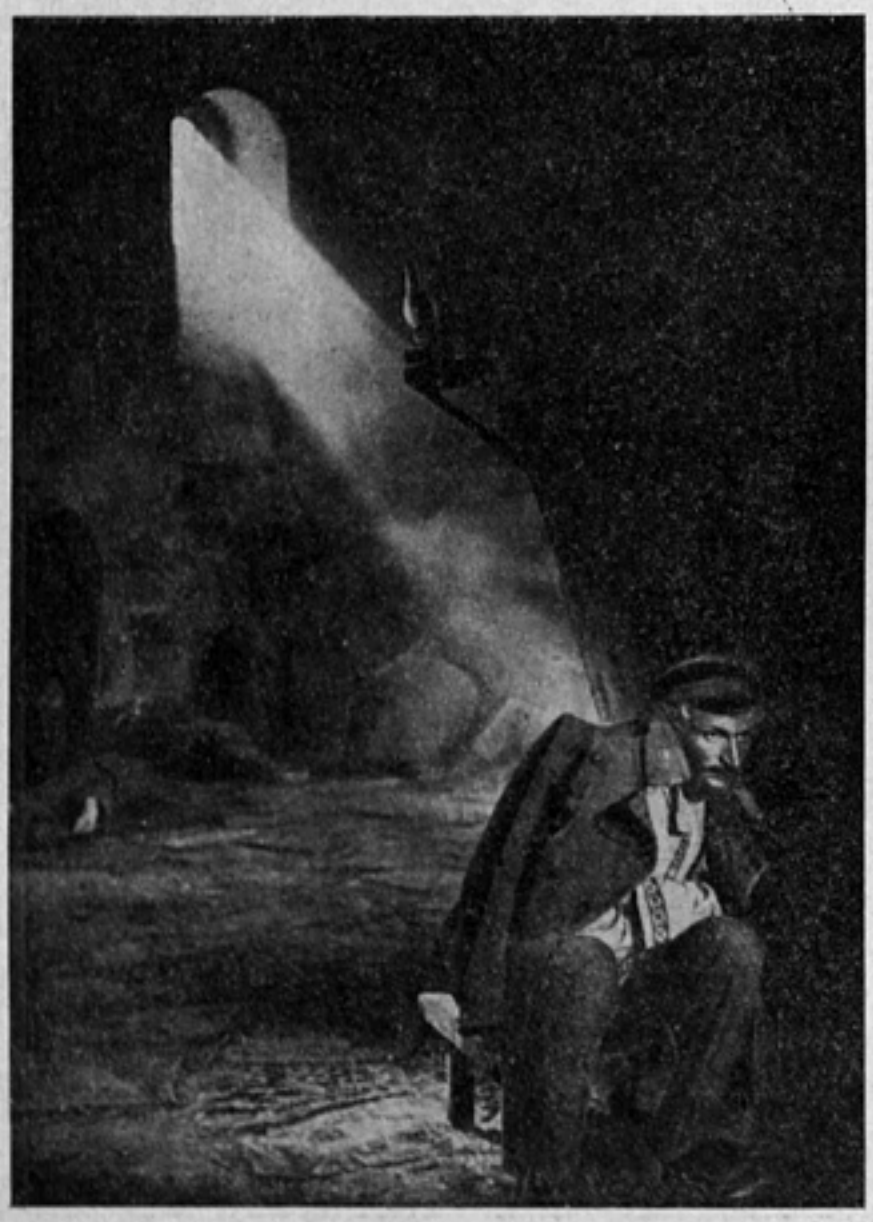
Таков рисунок образа. Рисунок правильный, интересный, и неважно, что местами он намечен только пунктиром. Образ Миронова движет тему произведения, показывая, что моральные качества человека неотделимы от его политических устремлений. Аморализм Миронова закономерно приводит его к предательству.

В фильме образ Миронова развит гораздо менее подробно, чем в сценарии. Сюжет сценария в известной мере строился на противопоставлении двух биографий, на противопоставлении морали пролетарского революционера аморализму буржуазного политикана. Конфликт Миронов—Свердлов сужал тему вещи, делал более бедным, односторонним воплощение характера Свердлова. И Миронов, трактовка которого в сценарии сохранилась неизменной, стал второстепенным персонажем, нужным, необходимым, ибо без него не полно было бы изображение среды, в которой действовал и боролся Свердлов, но все же второстепенным.

В тюрьме, узнав о провокации Вотинова, Свердлов говорит Миронову: «Это очень страшно, Костя... Предательство... Я никак не могу понять психологию предателя... Ты никогда не задумывался над этим, Костя?» И Миронову нечего ответить. Он молчит. Он еще не предал дела партии и, вероятно, еще не предполагает его предавать. Но психологию предателя он понимает. Это столкновение и второе — с Трофимовым, который научил

«ЯКОВ СВЕРДЛОВ»

Сценарий Б. Левина и П. Павленко. Постановка засл. деят. иск. С. Юткевича. Оператор И. Мартов. Союздетфильм. На фото: арт. Н. Горлов в роли Миронова.



Миронова стрелять и погиб от его пули, позволяют, используя в фильме образ врага, подчеркнуть морально-политические качества большевиков.

◇

Фильм рисует картины неимоверно тяжелой, самоотверженной борьбы большевиков-подпольщиков против царизма. И все же фильм в настоящем смысле слова оптимистичен. Фильм показывает, как Свердлов и из поражения извлекал победу, как он в самую тяжелую минуту поднимал дух товарищей.

Провал организации на квартире Сухова, страшный разговор с Анисьей, схватка с тюремщиками, смерть Сухова в тюрьме, разоблачение измены Вотинова — все это следует одно за другим. Режиссер отнюдь не смягчал красок в этих эпизодах, обрисованных сурово, прямо, без умолчаний. И если герои картины не оказываются подвижниками, мучениками, если не возникает атмосферы отчаяния и обреченности, то это происходит потому, что трактованы они, как люди, всегда видящие перспективу, как люди, убежденные в своей исторической правоте и неизбежности победы. Вот отчего нет в картине никакого пессимизма. Вот отчего тягостная сцена в тюремной камере разряжается романтическими стихами Гейне:

«Он закован в панцырь крепкий, как железо,
Но железа крепче дух его свободный...»

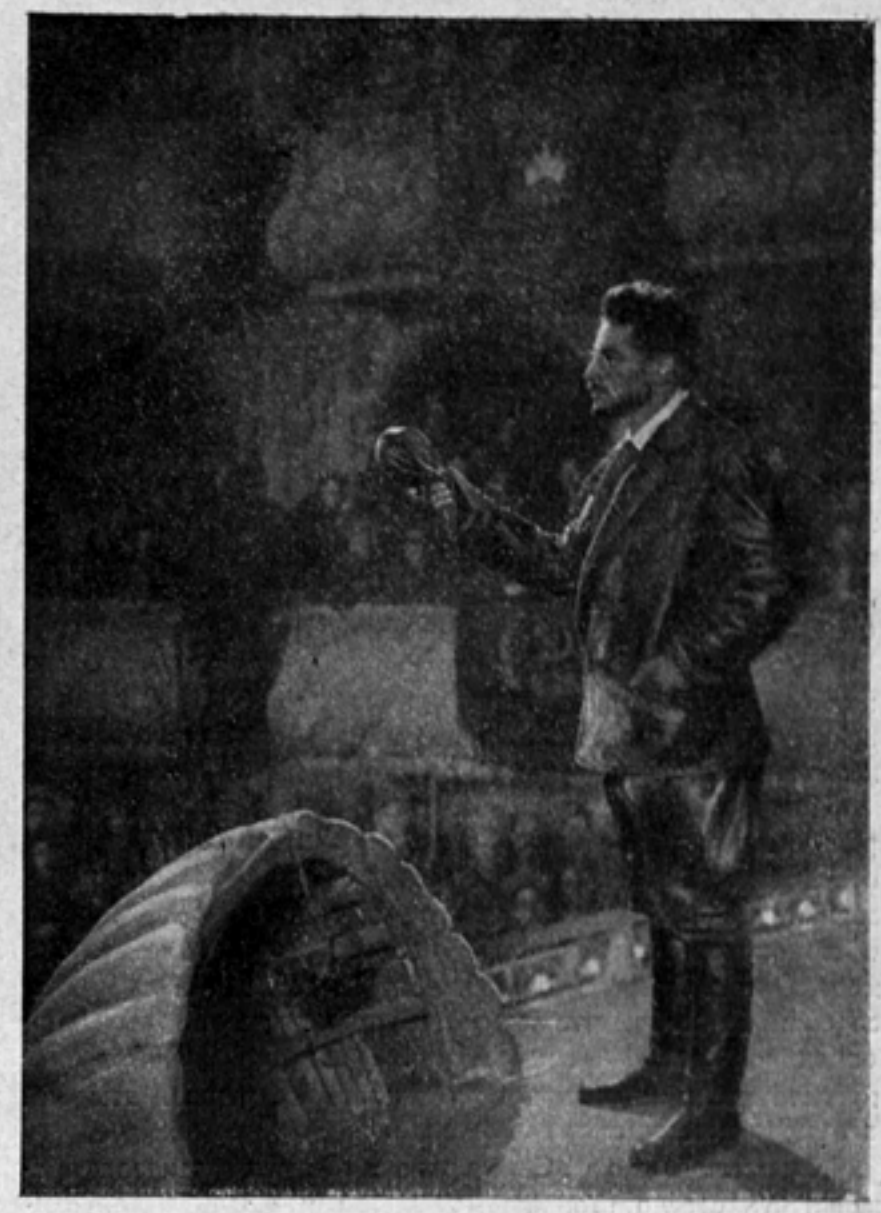
Таков был большевик Свердлов в жизни. Таков он и его соратники в фильме Юткевича.

Правильно понятая форма произведения позволила режиссеру вместить в фильм огромный материал и рассказать о нем сдержанно, неторопливо и спокойно. Поразительно свободно распоряжается режиссер всем этим внешне столь разнообразным материалом. Эпически развертываются перед нами широкие картины жизни страны, деятельности Свердлова и его соратников. Режиссер нигде и ни в чем не навязывает зрителю своей точки зрения на события и на людей. Он растворяет себя, свое творчество в образах и конфликтах фильма. Поэтому в фильме нет ни гиперболы, ни гротеска, ни публицистики. И в этом находит свое выражение огромная сила воздействия, пафос и страстность картины. Зритель, незримо для себя руководимый создателями картины, сам приходит к нужным выводам, к взволнованности судьбами героев.

Такова сила реалистического искусства, не нуждающегося в внешних средствах и эффектных сюжетных поворотах, для того чтобы взволновать зрителя. Строгость и сдержанность внешнего выражения — обязательные спутники глубины и подлинной эмоциональности. Это в равной мере относится как к общей трактовке произведения в целом, так и к трактовке отдельных его образов.

Часто крикливость выдают за темперамент, а размашистость внешнего поведения за богатство характера. Эти черты проступают во многих порой даже не плохих картинах. И совсем недавно они были продемонстрированы в самом чистом виде в неудачной картине Пятый океан, где за эффектными поступками героя не проступало ни грана человеческих мыслей и чувств, где зрителю был продемонстрирован не характер, но внешнее подобие характера.

Нет этих черт у героев фильма Яков Свердлов, как их нет вообще у героев фильмов Юткевича. Их всегда отличала сдержанность внешнего выражения, свидетельствующая не о сухости и прямолинейности, а о культуре чувства и ненависти к позе.



«ЯКОВ СВЕРДЛОВ»

Сценарий Б. Левина и П. Павленко. Постановка засл. деят. иск. С. Юткевича. Оператор И. Мартов. Союздетфильм. На фото: засл. арт. РСФСР Л. Любашевский в роли Я. Свердлова.

Характерная деталь: эти черты, не свойственные героям Юткевича, все же выражены у одного из персонажей фильма Яков Свердлов — знаменитого певца. Здесь режиссерской трактовкой образа достигается своеобразное доказательство от обратного, утверждение той же творческой позиции. Внешней эффективностью поведения подчеркивается душевная бедность человека.

Фильм поднимает огромные пласты жизни. Но нет в фильме мелькания людей, эпизодичности, хроникальности. Он монолитен и строен. В нем немного фактов истории социалистической революции, но в нем передан смысл и атмосфера революционной борьбы, созданы чудесные образы пролетарских революционеров, правдиво воплощен их моральный облик, их преданность партии и народу. И эти черты вождей и рядовых революции, которые показаны в фильме, мы хотим видеть и видим в лучших наших современниках — партийных и беспартийных большевиках. Эти черты характера, этот моральный облик живут в советских людях. Они обусловливают стахановские рекорды, боевые подвиги и научные открытия.

◇

У большинства наших крупных художников есть своя личная тема, круг интересующих их вопросов, которые они разрабатывают в каждом своем произведении. У Эйзенштейна — это психология коллектива, у Довженко—

гармония человеческой деятельности и жизни природы, у Козинцева и Трауберга — отношения человека и среды, у Юткевича — мораль социалистического героя, воплощение идей коммунизма в личной жизни, в быту.

Поэтому произведения Юткевича так же принципиально «камерны», как принципиально «монументальны» произведения Эйзенштейна. В фильмах Юткевича почти нет больших массовых сцен и никогда массовые сцены не решают их темы. Характеры героев раскрываются на событиях значительных, но внешне обыкновенных, повседневных. Героизм поступков нигде не афиширован, не подчеркнут.

Его герои скромны и никогда не думают ни о себе, ни о значении своих поступков. Им не только чужда поза, но они и не понимают, что это такое. Не задумываясь, выполняют они свое дело, и как бы оно ни было значительно, видят в нем повседневную, обыкновенную свою обязанность.

Последний фильм Юткевича продолжает и наиболее полно и четко выражает те принципы, которые режиссер проводил во всех своих произведениях, начиная с первых немых картин.

Подобная трактовка персонажей естественна, когда речь идет о рядовых людях, изображенных в будничной обстановке. Возможна ли она, когда произведение показывает необыкновенных, лучших людей нашего времени в обстановке величайших исторических столкновений? Разумеется, эти люди в отличие от деятелей буржуазных скромны и ненавидят малейшее проявление рисовки и самодовольства. Но ведь они необыкновенны, это лучшие представители народа, и деятельность их решает вопросы всемирно-исторического значения.

Фильмом Яков Свердлов Юткевич доказал правильность своего творческого метода и в трактовке величайших деятелей большевистской партии. Свердлов был одним из опытнейших конспираторов большевистского подполья, человеком с очень яркой и эффектной биографией. Но все внешне яркое в жизни Свердлова в фильме показано в минимальном количестве, в той мере, которая была необходима, для того чтобы зритель получил правильное представление об основных этапах жизненного пути выдающегося большевика и о богатстве его характера.

В фильме главным образом показаны б у д н и большевистского подполья, обычные дни работы во ВЦИК. В жизни замечательного человека все происходит внешне так же просто, как и в жизни рядовых людей. И отличие его от его соратников—Трофимова, Акима, доктора и других — не в том, что он обладает какими-то особыми, ему только свойственными чертами характера, а в том, что одни и те же качества, отличающие всех большевиков, воплощены в нем с особой силой и чистотой. Поэтому он неотделим от среды, от своих соратников, поэтому так бесспорен для них его авторитет.

Фильм доказал, что величие характера замечательного человека может быть передано не только изображением важнейших его исторических поступков, но и будней его работы. Фильм доказал, что изображение будней, быта нового человека нужно вовсе не для «утепления» образа (отвратительный термин, определяющий порочный в своей основе подход к воплощению характера!), а для раскрытия самого его существа.

Такой подход к решению биографической темы оказался не только допустимым, но и оправданным. Фильм подтвердил его ценность: речь идет не только о биографии Свердлова, не только об эпизодах из истории революции, но и о стиле работы и моральном облике большевика. И поэтому фильм помогает формированию этих качеств у всех советских людей. Так историко-биографический фильм решает большую, актуальную современную тему.

Фильм о стахановском движении

Р. Юренев

Изображение многозначительных событий нашей жизни в произведениях искусства приобретает иногда досадный отпечаток обыденности, становится серым и теряет ту необычайность и размах, которые мы привыкли видеть в действительности. Искусство обедняет жизнь.

Да, так бывает, и это — тревожный симптом. Это говорит о том, что наши художники не всегда находят нужные средства, достойные темы, за которую они берутся.

Так, сложный и прекрасный путь узбекской девушки от робкой рядовой работницы до стахановки-рекордсменки был сведен в фильме Асаль к нескольким бытовым сценам, где действовали второстепенные персонажи, к двум-трем производственным моментам, носящим иллюстративный характер.

Так история стахановского рекорда, величайшее событие, знаменующее рождение нового, свободного, творческого, подлинно социалистического труда, было изображено в фильме Ночь в сентябре недостаточно яркими красками. Ради изображения детективных, якобы оживляющих сюжет происшествий был скомкан рисунок психологического роста героя, прообразом которого служил Стаханов.

Эти фильмы шли на наших экранах, пользовались некоторым успехом. Мы хвалили их за нужную и увлекательную тематику, отмечали достоинства и недостатки и очень быстро о них забыли.

Бывает и наоборот. Художник, увлеченный несметным богатством темы, необычайной красочностью действительности возвышает свой голос, старается выразить богатство и многокрасочность средствами пышными и изысканными. Но дыхания нехватает и голос срывается. И возникают фальшивые, преувеличенные, надуманные вещи. Искусство отрывается от жизни.

Да, это бывает, и это — тревожный симптом. Это говорит о том, что наши художники утрачивают чувство меры, чувство реальности.

Плохо, когда забывают тематически полезные вещи. Нужно помнить их, так как нужно повышать актуальность, боеспособность, тенденциозность нашего кино.

На знамени нашего искусства должны быть написаны слова Горького об искусстве, возвышенном над действительностью, но не оторванном от нее. Только такое искусство незаби-

---

«БОЛЬШАЯ ЖИЗНЬ»

Сценарий П. Нилина. Режиссер Л. Луков. Оператор И. Шеккер. Киевская киностудия. На фото: арт. Л. Масоха в роли Ляготкина, арт. Б. Андреев в роли Балуна и арт. П. Алейников в роли Вани Курского.

ваемо. Только такое искусство достойно нашей жизни. Тогда не будет сожалений о захватанных, но не разрешенных темах, о формальных находках, выпущенных вхолостую.

Фильмы, о которых мы говорили, посвящены одной теме — стахановскому движению. Эта тема — генеральная, основная, важнейшая в наше время. Эта тема о рождении нового социалистического сознания в советских людях, о торжестве социалистического труда, о радости жизни, о славе нашей эпохи.

Поэтому досадно, что многие фильмы на эту тему недостаточно хороши и быстро забыты.

А вот скромный фильм Большая жизнь, вышедший около года назад без широковещательных реклам и объявлений, фильм, пользовавшийся гораздо большим успехом у зрителей, чем у кинематографистов, фильм, недооцененный нашей критикой, — не забыт.

Он вновь выпущен на первые экраны, о нем вновь говорят и пишут. Потому что фильм этот — серьезный и простой — чрезвычайно правильно и точно изображает нашу действительность, полон глубоких мыслей и широких обобщений.

◇

Рассказ о том, как пьяница и дебошир стал первым человеком шахты.

Летопись правдивых и типических событий.

Человек изменился. Из плохого стал хорошим. И это сделал труд. А помогла человеку — партия.

Роман Павла Нилина «Человек идет в гору» при всех своих достоинствах имеет и большие недостатки. Многолинейность при небольшом объеме. Множество персонажей, поэтому ни один не выписан достаточно. Многие люди, появившиеся вначале, надолго исчезают, а при вторичном появлении — их забываешь, не узнаешь. События мелькают. Рядом со значительными, драматическими — бытопись среднего вкуса. Трудный, манерный язык. Диалоги, насыщенные провинциализмами. Но зерно романа, несколько центральных фигур — бесспорно хороши. Бесспорно и хорошее знание автором материала.

С большим мастерством Нилин выбрал из романа все основное, наиболее яркое. Стала стройней композиция. Стало просторнее героям. Идеи стали более четкими, внятными. Получился хороший сценарий. (О сценарии Большая жизнь см. статью И. Вайсфельд в № 6 «Искусство кино» за прошлый год. — **Ред.**)

Правда, и здесь были недостатки, перешедшие в фильм. Остатки разработанных в романе ситуаций оказались для сценария чужеродными. Начата, но не завершена драма инженера Петухова. С нее начинается фильм. Петухова травят, он хочет уехать с шахты. Но не уезжает. Можно лишь догадываться почему. Если бы Петухова вовсе не было в фильме, ничего бы не изменилось. То же и с другим инженером, пожилым. Он болеет, ревниво относится к успехам Петухова. Дальше оборвано. В конце сценария этот инженер появляется вновь. Враги, вредители обвиняют его во вредительстве. Но сразу же все выясняется. Не удалось опорочить честного человека. Но и сам образ инженера не удался. Мало возможностей для характеристики в двух-трех эпизодах.

◇

Неразвитые побочные ситуации несколько отяжеляют стройную композицию фильма. Это видел и режиссер Л. Луков. Поэтому он показал эти эпизоды бегло, как бы в карандаше. Правильнее было бы отказаться от них совсем. Не было бы дисгармонии между ними и уверенной живописью всего фильма.

Все основные герои фильма хорошо удались сценаристу. Живые люди. Веселятся, горюют, работают, ошибаются, побеждают — и каждый по-своему, у каждого свои привычки, повадки, у каждого своя судьба. Диалог индивидуализирован. По сравнению с романом диалог сценария сильно улучшен: конкретизирован, сжат, выверен.

Режиссер Л. Луков создал прекрасный актерский ансамбль. Очень разнообразный по колориту, но сжатый, цельный. Каждый актер заметен, чувствует себя свободно, не мешает партнеру. Поэтому и играют все хорошо, дружно.

Л. Луков знает свой материал. Большая жизнь — второй его фильм о Донбассе. Детали выбраны точно, они помогают актерам. Колорит радостный, светлый. И благодаря ясной и свободной режиссерской манере фильм смотрится легко, запоминается прочно.

◇

Актеры — И. Пельтцер, Б. Андреев, П. Алейников, И. Новосельцев — увенчали успех сценариста и режиссера своим жизнерадостным мастерством. Именно жизнерадостным. Это качест-

«БОЛЬШАЯ ЖИЗНЬ»

Сценарий П. Нилина. Режиссер Л. Луков. Оператор И. Шеккер. Киевская киностудия. На фото: арт. Б. Андреев в роли Харитона Балуна.

ро стилистически объединяет различные методы всех актеров.

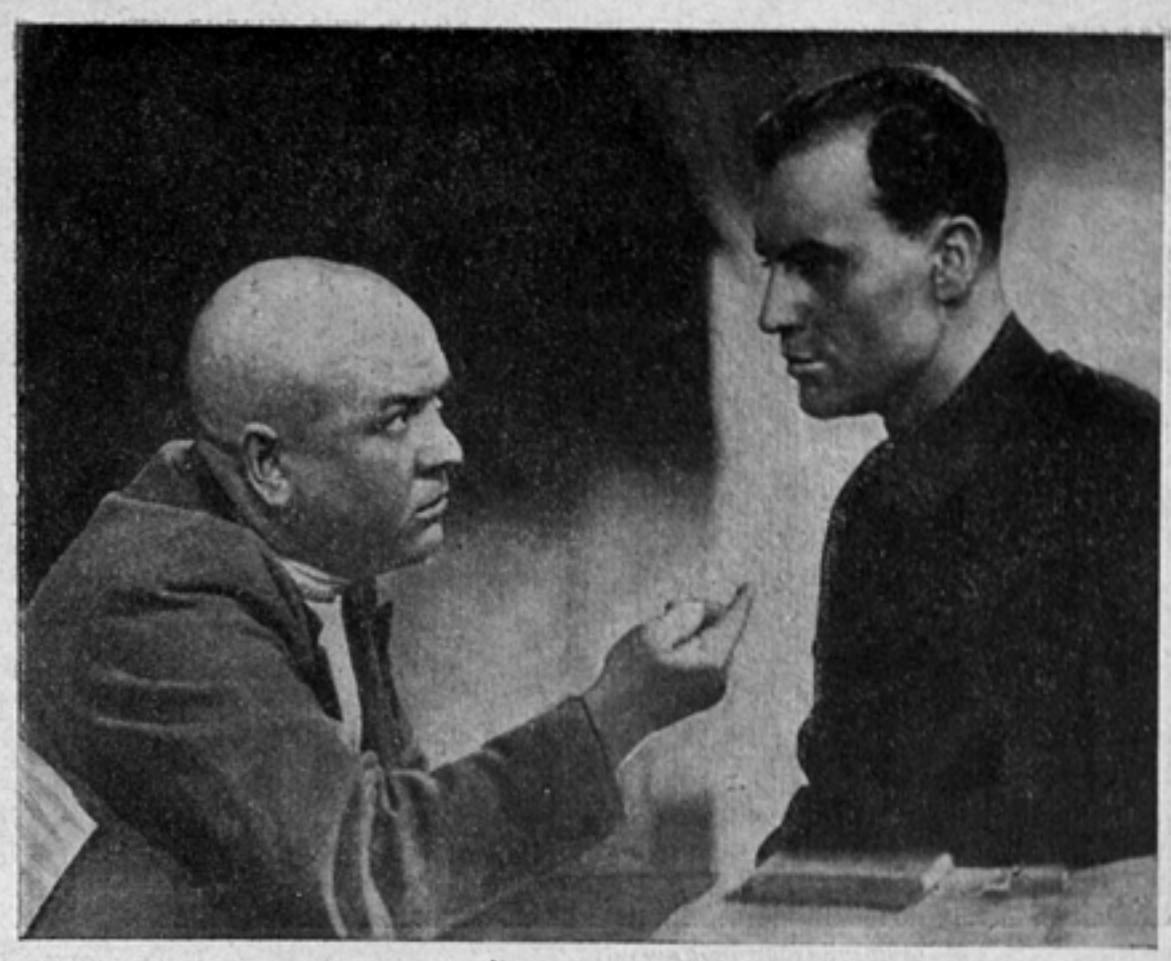
С веселыми песнями ходят по шахтерскому поселку три друга: Харитон Балун — могучий великан, прямодушный, простоватый, непосредственный; Ваня Курский — балагур и острослов, «разочарованный в жизни», этакий шахтерский Чайльд Гарольд и Ляготин — первый песенник и баянист поселка. Тесную дружбу свою построили они в пивной, за стойкой да за закуской. Скучно им очень. Балун неудачно влюблен: не идет за пьяницу и прогульщика светловолосая Соня Осипова, и Харитон заливает горе вином. Никто не хочет понять всей сложности и глубины души Вани Курского, вот он и пьет от разочарования. Никто не знает, о чем думает, о чем тоскует Ляготин. Песни поет он очень хорошо — значит друг каждому собутыльнику.

А в поселке не так уж скучно. Есть в поселке люди, влюбленные в свое дело, поэты угледобычи, мастера отбойного молотка. Золотые слова говорит старый шахтер. Что такое слава, — он знает. Имя его известно всей стране, потому что он мастер угля, стахановец. Он знает цену своему мастерству, гордится им. И страна поддерживает в нем эту гордость.

Приехал в поселок новый секретарь парткома Хадаров. Подтянутый, собранный, деловитый человек. Внимательный ко всему: где надо выругает, где надо похвалит. Знает, кого поддержать, кого отстранить. Знает простые, человеческие, мудрые слова, проникающие в самую душу.

Профсоюзный бюрократ Усынин и замотавшийся начальник шахты давно махнули рукой на Харитона Балуна. Но Козодоев и Хадаров сумели почувствовать в огромном парне честность, силу, упорство. Они сумели открыть в нем жажду знания, и Харитон с трогательным прилежанием первоклассника решает арифметические задачки, урок строгой учительницы-пионерки. Они сумели разбудить в нем гордость шахтера, сумели открыть ему радость труда — и Харитон ставит замечательные рекорды, перегоняет своего учителя Козодоева, становится первым стахановцем шахты.

Молодой актер Б. Андреев не боится резких переходов из одного состояния в другое, он создает образ Балуна широкими свободными штрихами. Он прекрасно использует и счастливые внешние данные и свое обаяние. Образ Балуна — рельефный и свежий.



«БОЛЬШАЯ ЖИЗНЬ»

Сценарий П. Нилина. Режиссер Л. Луков. Оператор И. Шеккер. Киевская киностудия. На фото: арт. С. Кавоков в роли Усынина и арт. И. Новосельцев в роли Хадарова.

Труден путь перерождения Балуна. Ничтожный повод, ревность по недоразумению, — и Балун вновь напивается, начинает хулиганить. Его судят. Судья — Козодоев. Замечательна сцена суда. Старый шахтер не знает юридических формул. Им руководит шахтерская этика, человеколюбие, советское отношение к товарищам и труду. Поэтому простые его слова поражают Балуна. Слезы появляются на глазах могучего, буйного человека. И, увидев раскаяние подсудимого, Козодоев его утешает. Его подбородок дрожит, на его глазах слезы. Огромная любовь к родине, к труду, к людям руководит им, и этой силе нет преград, она всегда побеждает.

Сцена суда внезапно прерывается тревожным голосом сирены. В шахте обвал. Там действует враг. Люди спускаются в шахту. Новый обвал, и Козодоев смертельно ранен. Он умирает спокойно и мужественно. Он говорит с Хадаровым о делах шахты, о нуждах своей страны. До последней минуты он не изменяет своим принципам, своим устоям. Так умирают герои.

Образ Козодоева — лучшая работа в кино талантливого И. Пельтцера. Большую взволнованность, большое чувство вложил актер в этот образ. Ни тени нажима, штампа. Филигранная работа над каждым жестом, над каждой репликой. Широкое и верное осмысление роли в целом. Глубокий реализм, правдивость и сила — в результате.

Когда Балун учился и работал в шахте, дружок его Ваня Курский хотел быть хитрей и независимей его. К чему ему аплодисменты, слава? От этого болит голова. Деньги? Он и так зарабатывает достаточно. И Ваня продолжает бездельничать, пить, пропадать по пивным.

Неожиданное обстоятельство переламывает Ваню. Кудрявый запевала Ляготин, закадычный его друг, предлагает ему вступить во вредительскую организацию. Между двумя кружками, между двумя песнями говорит он Ване страшные, чужие слова.

Ваня понимает, что, прикрывшись обличием «своего парня», Ляготин выполняет отвратительные поручения вредителей. Это он устроил обвалы в шахте. Это он убил Козодоева. И Ваня понимает также, что его дело — поймать, разоблачить врага и вместе с Балуном, с другими стахановцами работой доказать, что наша партия, наша страна непобедимы.

Актер Л. Масоха провел роль Ляготина с большим мастерством. За общительностью, весельем, панибрат-

«БОЛЬШАЯ ЖИЗНЬ»

Сценарий П. Нилина. Режиссер Л. Луков. Оператор И. Шеккер. Киевская киностудия. На фото: засл. арт. РСФСР Л. Карташева в роли жены Козодоева, арт. И. Новосельцев в роли Хадарова и засл. арт. РСФСР И. Пельтцер в роли Козодоева.

стью прячет Ляготин свою звериную ненависть, страшную подлость. В последней сцене, когда Ваня Курский в темноте отдаленных переходов шахты настигает разоблаченного Ляготина, маска потеряна и в хриплом дыхании, хищном оскале зубов, в звериной ужасе обнажается подлинная сущность вредителя, кулака.

У артиста П. Алейникова неистощимая изобретательность. Его неожиданные интонации, комические жесты, его мимика — в плане хорошей и продуманной эксцентрики. Фигура Вани Курского правдива и смешна, симпатична и поучительна.

Другой комедийный образ фильма — Усынин — удался актеру С. Каюкову гораздо хуже. Образ профсоюзника-бюрократа, играющего на-руку врагам, строится актером на переигрыше и комиковании. Такая манера противоречит общему мягкому стилю актерской игры и не позволяет правильно трактовать смешного, жалкого, но опасного Усынина.

Характер секретаря парткома Хадарова несет в себе все качества полноценного положительного героя. Воля, смелость, дисциплинированность, ум, настойчивость, сила, внимание к людям, честность, прямота. Однако образ этот статичен, одинаков и в начале и в конце фильма. Многочисленные достоинства Хадарова в сценарии выглядели схематично. Актер И. Новосельцев много сделал, для того чтобы оживить этот образ, создать целый драматический характер. Это ему в значительной степени удалось. Но статичность сценарного образа целиком не преодолеешь, поэтому фигура Хадарова не является лучшим воплощением партийного руководителя в киноискусстве.

◇

В беглом очерке мы разобрали большие достоинства и некоторые недостатки фильма Большая жизнь. Остается отметить значение, которое имеет эта картина в развитии нашего киноискусства.

Большая жизнь — лучший из фильмов, посвященных стахановской теме. Лучший потому, что тема эта решена в нем не внешними, описательными средствами, а глубоко, обобщенно, умно. Показано основное — психологические изменения, происходящие в людях социалистического труда, их моральная сила и чистота, их преданность родине, партии, любимому делу.

Люди решают все. Люди Большой жизни действительно живут большой, интересной, плодотворной жизнью. И чем большие трудности они преодолевают, чем больших успехов добиваются — тем больше мы им верим, мы их любим.

Герои фильма — живые, настоящие люди. Поэтому они типичны. Мы узнаем в них черты наших современников, наших друзей, иногда — наши собственные черты. Поэтому слава нашего времени, радость творческого воспетого фильмом труда, находит в наших сердцах радостный отклик.

В декабре этого года исполняется пятнадцать лет со дня выхода фильма С. М. Эйзенштейна Броненосец Потемкин.

Фильм этот — классическое произведение нашего немого кинематографа — открыл подлинно новую страницу советского и мирового киноискусства; на нем учились и учатся (в особенности принципам монтажного построения) целые поколения кинематографистов.

Пятнадцатилетие выхода Броненосца Потемкина, одну из важнейших дат в истории кинематографии, мы отмечаем статьями М. Чиаурели и И. Аксенова. Последняя предназначена для специального сборника о фильме Броненосец Потемкин. Сборник выйдет в издании Госкиноиздата.

Броненосец-победитель

М. Чиаурели

Пятнадцать лет назад революционный броненосец «Потемкин» вышел на экраны победителем. Он совершил великолепное путешествие через все океаны, по всем странам и материкам мира. Алый стяг, взвивающийся на мачте броненосца в последней части ленты, говорил со зрителями различных племен и наречий на общепонятном языке; он рассказывал о величии борьбы трудового народа, о неизбежном торжестве справедливости и революции.

Это была огромная победа советской кинематографии, советского искусства.

Победа Сергея Эйзенштейна началась уже с выбора темы — о памятных и славных событиях первой русской революции 1905 года. Этот год, год «генеральной репетиции» Октября, был одной из величайших вершин, до которых поднялось дооктябрьское рабочее движение в России. Это был не только год борьбы, побед и поражения; в те дни с неожиданной и глубокой силой выявился весь накопленный годами героизм трудового народа, его могучая воля к борьбе, его непреклонная вера в победу. Эти дни были не только днями временного торжества реакции, они ковали и закаляли боевой дух, революционные традиции великого народа и его передового авангарда — русского рабочего класса.

В одном из эпизодов этой величественной эпопеи — восстании на броненосце «Князь Потемкин Таврический» — убедительно и ярко отразились мужественность, героизм, революционная романтика всего освободительного движения и его борцов — рабочих, крестьян, матросов.

Здесь были и честные, преданные делу народа, передовые сознательные люди кристальной душевной чистоты, и люди, классовым инстинктом понимавшие на чьей стороне истина, и колеблющиеся отсталые элементы. Здесь с большой силой проявился лозунг восставших: все за одного, один за всех. Здесь отрицательно повлияло и отсутствие «правильного и достаточно опытного руководства», ибо «...в 1905 году партия большевиков не была единственной партией, руководившей движением, как это было позднее, в 1917 году» («Краткий курс истории ВКП(б)», глава III, стр. 58). Авторы Броненосца Потемкина сумели правильно увидеть это. Так вполне закономерно случилось, что рассказ об одном из эпизодов, происшедшем в те дни, рассказ, поднятый до небывалой глубины обобщения, стал волнующим повествованием об эпохе в целом, раскрыл внутреннюю сущность, взаимодействие основных движущих сил, характер разыгравшихся исторических событий, их устремленность.

Заслуженный деятель искусств профессор С. М. Эйзенштейн

Рассказ на экране об эпизоде восстания броненосца «Потемкина» — один из наиболее значительных памятников 1905 году в искусстве.

Броненосец Потемкин — по существу первое большое произведение киноискусства на одну из генеральных тем современности о боевом революционном прошлом народов России.

Советская кинематография существовала и до 1924 года. С первых же дней своей жизни наше кино утверждалось как искусство, принципиально отличное от убогой буржуазной киностряпни, с первых же дней началось идейное перевооружение нашей молодой отрасли искусства, обращение ее к новым задачам, новой темати-

ке. Революционная романтика до Броненосца Потемкина нашла свое отражение на экране в пользовавшейся огромным успехом картине Перестиани Красные дьяволята. Тот же Эйзенштейн до Броненосца поставил картину о революционной борьбе рабочих Стачка.

Но именно Броненосцем Потемкиным передовые мастера киноискусства доказали, что большие победы лежат на пути обращения художников к актуальнейшим темам большого социального звучания. На этом пути советской кинематографии одержаны все крупнейшие ее успехи в дальнейшем. Эта истина сейчас уже не требует доказательств.

Заслуга Броненосца Потемкина в том, что тема первой русской революции была раскрыта в нем с непревзойденным мастерством взыскательного художника, глубина и сила образного выражения в этой ленте были доведены до совершенства.

Смелые замыслы и творения художника-новатора, многочисленные блестящие находки Эйзенштейна в этом фильме существовали лишь для того, чтобы ярче выявить, подчеркнуть основные положения темы, раскрыть и утвердить внутреннее социальное значение изображаемого.

Именно поэтому огромную действенную силу обрели и знаменитые эпизоды на лестнице, и врезавшиеся в память эпизоды на берегу, у мола, на броненосце. Сцены на лестнице достигают необычайной силы воздействия потому, что высокий эмоционально-эстетический уровень их решения раскрывает с предельной ясностью характер происходящего; люди, средние горожане-обыватели, вышедшие приветствовать восставших и тем самым прикоснувшиеся к веянию революции, стали благороднее, ярче, в них заговорили и проявились их лучшие качества. И они стали страшными для царской власти возможными участниками революции. Царская власть мстит беспощадно, расстреливает безоружных людей. И именно здесь, на лестнице, именно в таком красочном оформлении яснее становится вся трагичность события: безмерная, слепая жестокость одних и истинное отношение к революции других — трудящихся масс.

Есть во многих наших музеях незыблемые памятники искусства, столь совершенные во всех своих малейших деталях, что их можно воспроизвести перед мысленным взором в любое мгновение в любом ракурсе, целиком и частями. Вот так встает в моей памяти и мертвый Вакулинчук с зажженной свечой в руках, лежащий в палатке на берегу Черного моря, и надпись на доске гласит, что он убит «из-за ложки борща». Возмущается мысль, чувство от сознания того, что этот мужественный человек погиб в результате жестокой и злой несправедливости представителей господствующего, враждебного трудящимся класса.

Вот бесконечной лентой тянется к убитому революционеру-герою народное шествие. И в этих по всем законам поэтики кино построенных кадрах главное — выражение единства дум, чаяний, воль самых различных людей, объединенных основным и главным — сознанием, может быть невольным, общности своих классовых интересов, стремлением к свободе. Крепко врезались в память как бы ожившие, получившие смысловое выражение вещи — тарелки с супом, болтающиеся подвижные койки, механизмы и арматура корабля и многое другое.

Этот фильм без героев, рассказывавший о героике и героях революции, обладал крепкой драматургией внутреннего развития событий, драматургией, направленной к наиболее полному раскрытию социальной сущности событий. Все своеобразие технологии построения фильма — чередование в какой-то новой закономерности эпизодов, из которых каждый был замечательным сам по себе, все, казалось бы, не имеющее отношения к развертыванию сюжета, куски (вроде замечательного рассвета) — все это, в конечном счете, направлено к единой цели: предварить, подчеркнуть, выявить наиболее ярко самое главное, что должно было произойти или произошло в соседних кадрах.

Вся эпопея восстания бесстрашных героев «Потемкина» отражена с такой силой, что и сейчас, спустя много лет, не меркнет заслуженная слава этого произведения, оно с неослабевающим интересом смотрится вновь и вновь самыми различными слоями зрителей от мала до велика.

На историческом броненосце «Потемкин» родились имена не только Вакулинчука, Матюшенко и других боровшихся вместе с ними матросов, впервые провозгласивших власть трудящихся на занятой ими пловучей территории революции. С ними крепко связал свое имя Сергей Эйзенштейн, быстро сделавшийся режиссером с мировой славой.

Броненосец Потемкин оказал огромное влияние на развитие мирового кино. Многим передовым зарубежным мастерам через этот фильм стала понятнее и ближе новая правда советского искусства, яснее его пути и задачи. Враги увидели силу нашего оружия. Никто не смог остаться равнодушным к появлению этого произведения: те, у кого показанные события вызывали раздражение и злобу, воздавали, скрепя сердце, должное высоким творческим качествам фильма, в глубине души, может быть, понимая, что новые качества картины вызваны именно новым ее содержанием, не отделимым от него.

Эйзенштейн, Александров, Тиссе этим замечательным фильмом внесли в золотой список классических творений искусства вклад, который не будет вычеркнут никогда. Детище их, почва, впервые возделанная ими, оказались плодородными. Броненосец Потемкин дал множество ростков, всюду видны его благотворные всходы. По открытым в фильме законам строится большинство наших фильмов, рассказывающих о тех или иных событиях революции. Броненосец Потемкин положил основу галерее наших историко-революционных фильмов.

Полифония „Броненосца Потемкина“

И. Аксенов

Особенности композиционных методов С. М. Эйзенштейна коренятся в математическом образовании мастера, приучившем его к умению пользоваться формулой, и в его архитектурной осведомленности, привившей ему привычку к замкнутой и стандартизованной детали. Архитектура комбинирует детали в пространстве, кино — во времени, но оба искусства построены на игре пропорциями, на игре отношениями своих основных элементов. Кино только по недоразумению считается искусством пространственным.

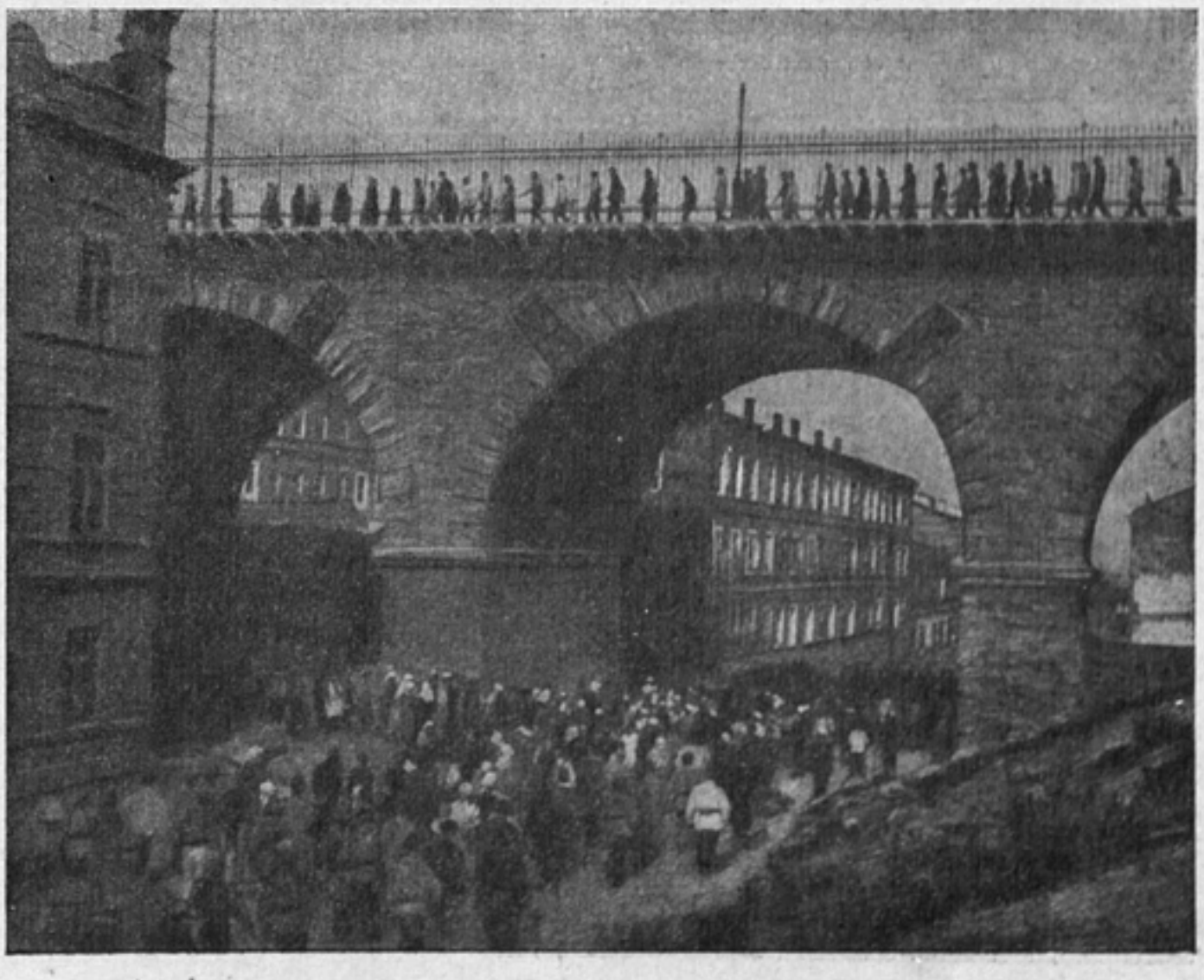
Пространство кино фиктивно. Оно ограничено ложностью перспективы апланатов и проекционного стекла, искажено свойствами экранной проекции, только условно трехмерно, и образы, на нем возникающие, неизменно плоски. Они живут только своим движением на ограниченнейшем пространстве кадра — экрана. Первенствующее значение на экране имеет неограниченное протекание времени, которому кинообразы дают качество, то заставляя время казаться текущим медленно, то сообщая ему быстроту наперекор движению часовой стрелки. Кино — искусство временное — еще ближе архитектуры подходит к музыке.

Обстоятельства помешали Эйзенштейну заниматься в детстве музыкой. Он чувствует этот пробел в своей вооруженности и ему внутренний голос приговаривает: «Изучай музыку». Он создает ее путем чувства архитектурных пропорций, но здесь сказалась неполнота оперирования по аналогии. У музыки есть средства, которыми архитектура не располагает. Впрочем ее привычка соединять в создаваемых ею образах ряд равноправных мотивов оказала одно из решающих влияний на создание стиля зрительной музыки Эйзенштейна. Я говорю о его полифонии.

Музыкальные термины читателю, возможно, знакомы еще меньше, чем термины архитектурные, поэтому знающие извинят меня, если я буду слишком элементарен в определениях. Есть одноголосный, или гомофонный стиль, когда в музыкальном изложении господствует один голос, остальные голоса ничего не рассказывают, а только подпирают и подчеркивают рассказ ведущего. И есть многоголосный, или полифонный стиль, где каждый голос равноправен другому, где все они поют каждый свой рассказ одновременно с рассказом других или сменяют друг друга в качестве ведущего, причем уступают ему только главный рассказ, а свои собственные комментарии к нему продолжают излагать во все время своего пребывания в тексте.

В нашу эпоху, когда культ одинокой личности отодвинулся в доисторию человечества, полифония имеет основания казаться наиболее современным стилем. В кинопродукции Эйзенштейна она и является основой стиля, отличающей ее от продукции подавляющего большинства его современников. То обстоятельство, что свой стиль ему приходится вырабатывать на свой страх и риск, не имея поддержки в аналогии музыкальной полифонии, лишает киноискусство своего Баха, а Эйзенштейна — либо твердых указаний как выходить из естественных затруднений композиции, либо не остерегает от принятия на себя непреодолимо трудных задач.

Как-то, проигрывая с одним пианистом переложение органной е-мольной фуги, я услыхал возглас: «Пропал



«БРОНЕНОСЕЦ ПОТЕМКИН»

Сценарий Н. Агаджановой-Шутко. Постановка засл. деят. иск. С. Эйзенштейна. Оператор засл. деят. иск. Э. Тиссе

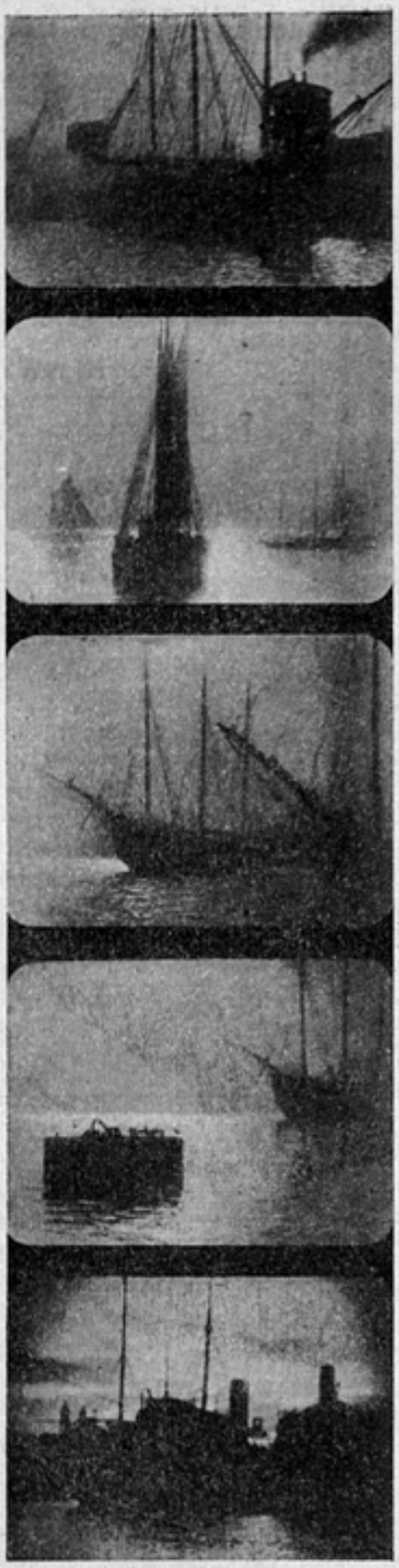
Бах, влез в фигурацию и она теперь его не выпустит». Действительно, разложенная на элементы своего движения, тема завивалась в гаммообразных пассажах, получивших полную свободу пластической проекции, казалось, до бесконечности. Однако мой спутник по клавиру был неправ: Бах поддерживал фигурацию непрерывным проведением темы, хотя бы и в обрывках ее изложения, на всем пространстве фигурации, и она окончилась тогда, когда обрывки главного рассказа медленно, но неуклонно проделав предписанные им превращения, сколотились в основной напев — кант и отменили надобность в его разложении — дискант.

Ни в Стачке, ни в Октябре, ни в Старом и новом Эйзенштейну не удалось подчинить свою фигурацию основному изложению. Оно тонет в фигурации деталей. Здесь правым оказался бы комментатор, сказавший: «Фигурация захлестнула Эйзенштейна и не выпускает».

Только в Броненосце Потемкине с помощью огромного по насыщенности возможностями и жестокого по своей исторической замкнутости сюжета фигурация оказалась прикрепленной к рассказу настолько, что он проходит одновременно с ней. Недаром этот фильм является любимым у зрителя произведением Эйзенштейна. Броненосец Потемкин добился того, чего не добилась Стачка, — стройности и неуклонности фабульного изложения. В Броненосце Потемкине свободная стихия несет и корабль, и его население, и их повесть на себе.

◇

Все способы съемки, возможные в немом кино, ко времени начала деятельности Эйзенштейна (1924) уже применялись. Он не изобрел ни одного из них. Резкое отличие его картин от продукции его современников заключается в том, что он последовательно проводил в своей работе основные положения созданной им кинограмматики. Они являлись новшеством, правда, на первый взгляд безобидным. Их конфликт с установившейся практикой изложения мог обнаружиться, как и следовало ожидать, только в развитии, когда от этимологии произошел естественный переход к синтаксису, т. е. к определению оснований монтажа.



«БРОНЕНОСЕЦ ПОТЕМКИН»

Сценарий Н. Агаджановой-Шутко. Постановка засл. деят. иск. С. Эйзенштейна. Оператор засл. деят. иск. Э. Тиссе.

Монтаж той ранней поры обладал всеми свойствами чистого эмпиризма. В основу его клалось литературное повествование, заключенное в сценарии. Сценки этого литературного произведения разыгрывались перед объективом съемочного аппарата в павильоне или на натуре, а потом склеивались в порядке хронологии, предуказанной текстом сценариста. Они являлись по существу своему иллюстрациями к литературному произведению, продолжавшими его титры. Отличие их от обычных книжных иллюстраций состояло в том, что их было много и они двигались. «Литературный альбом» не приходилось перелистывать, этот труд брал на себя проекционный аппарат.

Авторы таких произведений не умели использовать возможностей киноаппарата и в простоте душевной оперировали им для создания зрительного разнообразия, повествовательно оправданного. Оправдание было даже не литературным, а азбучным и удерживало киноизложение на степени любительского примитива. То же надо сказать и о всех прочих технических возможностях съемки: перемены угла зрения и его точки, наплывы, сетки, монокли и прочее. Куски, снятые указанным образом, вклеивались по принципу бытовой оправданности, а то и без оной — для разнообразия. Самый размер кусков, правда, пытались регулировать. Длина куска была в то время, пожалуй, единственно разработанным монтажным принципом. Практика склейки, проверенная на экране, показала, что наивыгоднейшими отношениями являются наиболее простые: ½, ⅔, ¾, или их кратные в обращении: 4/2, 8/4, 12/8 и т. д.

Характер соединяемых единиц не принимался во внимание. К ним относились, как к любому строительному материалу: к бревнам, складываемым в сруб, или к кирпичам, укладываемым в стену. Механичность и ее идейное отражение — механицизм — господствовали в этой области безраздельно.

Отношения кусков в этой системе были закономерны, но закономерность их была элементарной, чисто метрической. Метр же способен стать началом художественного, а не физиологического воздействия (кстати сказать, утомительного и колыбельно-усыпительного свойства) только тогда, когда несущая его волна поддерживает противостоящий ему ритм.

Существовавшему метрическому монтажу Эйзенштейн противопоставил новый вид монтажа—ритмический.

Монтаж ритмический основан уже не на метрической длине куска, а на его виртуальной длине. Это понятие возникло первоначально в военной науке и применялось при расчете пешего передвижения войсковых колонн. Две дороги, имеющие на карте одну и ту же длину, оказывались проходимыми в различное время: если одна дорога шла по ровной, а другая по пересеченной местности, если одна дорога пролегала по песку, а другая — по глине в зависимости от того, сухая или мокрая стояла погода. В фильме исчисление вирту-

альной длины куска основано на понятии качественного времени. Известно, что один и тот же сектор циферблата, пройденный часовой стрелкой, может показаться длинным или до смешного кратким периодом времени в зависимости не только от количества происшествий, в нем случившихся, но и их характера.

Качество киновремени определяется ритмом, заключенным в кадре, и его напряженностью. Это свойство ограничивает возможности метрического монтажа, так как куски одной и той же длины слишком часто рискуют быть восприняты как неравные.

Ритмический монтаж поэтому устанавливает отношения монтируемых кусков по внутрикадровым признакам, а не по элементарному метрическому измерению кусков.

Это измерение тем не менее не упраздняется. Сопоставление метрически одинаковых кусков различной виртуальной длины дает тот же эффект, какой наблюдается в стихе или музыке при наложении на метрическую схему ритмических вариаций. Эйзенштейн установил, что лучше всего вводить материал более интенсивного (напряженного) ритма в темпах предыдущего куска.

Такой монтаж применим и полезен в движениях и событиях усложненного характера, при большом разнообразии кадров и необходимости большого содержания монтируемого изложения.

Образцом такого монтажа является в Броненосце Потемкине одесская лестница. Кусок, воспроизводящий опускающиеся солдатские ноги, вводится неоднократно, но без следования правилам чисто метрических изменений. Он появляется в мнимо-произвольных промежутках изложения и в каждом случае меняет свое кадровое разрешение. Нарастание завершается в нем не путем укорачивания куска до единого кадра, как это сделано, например, Пудовкиным в эпизоде «патриотическая манифестация» в фильме Конец Санкт-Петербурга, а противоположением шагов людей, спускающихся с лестницы (в музыке это называется проведением темы в другом голосе); нарастание разрешается третьим движением — скатыванием детской коляски по той же лестнице.

В основу понятия ритма Эйзенштейн положил внутрикадровое движение, т. е. изменения, возникающие в каждом предшествующем кадре благодаря смещению отодвинувшейся части кадрового объекта. Этот ритм в основе своей имеет линейный характер. Однако объект может оставаться неподвижным, контуры соседних кадров — совпадать при наложении, а совмещение их окажется все же невозможным: один из кадров оказался светлее своего соседа — изменился его тон, вернее изменился один из его тонов.

«БРОНЕНОСЕЦ ПОТЕМКИН»

Сценарий Н. Агаджановой-Шутко. Постановка засл. деят. иск. С. Эйзенштейна. Оператор засл. деят. иск. Э. Тиссе.

Легче всего обнаружить такое изменение, если оно касается основного господствующего тона кадра. В музыке такой господствующий основной тон называется тоникой, третья ступень вверх от него (терция) называется медиантой, а пятая (квинта) носит название доминанты. Эйзенштейн в своих теоретических исследованиях последовательно называет господствующий тон (тонику) доминантой, чем создает некоторое затруднение для тех, кому этот термин привычен в значении не господства, а высоты. Поэтому в своем изложении я буду пользоваться термином «тоника» в тех случаях, когда речь пойдет об основном тоне кадра или куска.

Тоника в музыке может быть установлена не только на слух, но обнаружена резонансом соответственного камертона или полого шара Гельмгольца. В кадре ее определяют или простым фотометром (экраном с ячейками различной прозрачности) или селеновым элементом. Обычно она настолько отчетливо выражена, что без затруднения воспринимается простым глазом любого человека с нормальным зрением.

Различный характер тоники определяет различный эмоциональный характер построения. Известно, что в музыке бравурность свойственна тональности фа, а лиризм и нежность—тональности си. То же мы наблюдаем и в тональности кадра. У этого факта имеются и свои последствия.

Характер тональности определяется в кадре не только его окраской, но и свойствами линейного членения: резкостью и размытостью контура, мягкостью или заостренностью очертаний. Свойство, наиболее отчетливо выступающее в кадре, образующее его отличительный признак, и явится его тоникой. В приведенных случаях мы имеем уже шесть таких тоник: темнота, светлость, остроугольность, криволинейность, резкость и мягкость. Игра монтажа на противоположении тональной основы склеиваемых кусков и является, по Эйзенштейну, основой тонального монтажа.

Тональный монтаж не исключает возможности комбинирования с другими системами монтажа и в наложении на них дает прекрасные эффекты. Но тогда ввиду сложности возникающего напряжения он требует ясного и интенсивного содержания, которое воспринимается в нем только в случае его четкой направленности.

Прекрасным примером тонального монтажа является «траур по Вакулинчуку». Ряд кусков, содержащих в себе снимки судов Одесского порта, смонтирован по одному признаку — тоники тумана. Суда неподвижны относительно обреза кадра. Туман, обволакивающий суда, не одно-

роден в смежных кадрах: он то светлеет, то темнеет. В кадрах ничего как будто не сдвигается, их графика при наложении совмещается, но цвет их не совпадает, тон окраски различен, и налицо ритмический конфликт, а за ним, стало быть, и законные ритмические последствия.

Длительность куска позволяет зрителю заметить и вторичный признак развернутой перед ним картины. Корабли, хотя и не движутся в направлении краев кадра, но еле ощутимо покачиваются на своих якорях относительно диагоналей обрамления. Диагоналей этих в кадре нет, и колыхание судов улавливается из контраста их темного пятна со светлой пеленой тумана. Поэтому изменение кадра и здесь носит настолько тональный характер, что уже настоящее перемещение белых чаек, возникающих из белого тумана и медленно опускающихся на воду, воспринимается так же, как движение тональное. В этом сказывается сила тоники и ее эмоциональное давление.

В построении монтажа этого рода отчетливо выступает признак относительности. В данном своем виде он строится на тонике тумана и его высветления, но, расширив применение куска с опускающимися чайками, монтажер получил бы другую тонику и может быть даже другой прием монтажа, сведя тональный монтаж к основному ритмическому монтажу.

«БРОНЕНОСЕЦ ПОТЕМКИН»
Сценарий Н. Агаджановой-Шутко. Постановка засл. деят. иск. С. Эйзенштейна. Оператор засл. деят. иск. Э. Тиссе.

Господствующей тональностью в Броненосце Потемкине является серая. Она представляет то преимущество, что дает возможность легко маневрировать модуляциями как в сторону сгущения (понижения), так и в сторону облегчения (повышения) цветового эффекта. На разборе «траура по Вакулинчуку» мы видели, с каким мелодическим богатством разработаны эти возможности Эйзенштейном — Тиссе. В этом обстоятельстве — одна из причин легкой доступности композиции: мелодия — тот элемент временного изложения, который непосредственней всего воспринимается самой неподготовленной аудиторией.

Тоническая замкнутость Броненосца Потемкина подчеркивает замкнутость его движений, почти всегда обнаруживающего круговое хороводное начало. Отсюда — праздничный подъем массовых сцен, в которых различная скорость и различное направление движения потока демонстрантов скомпонованы по замкнутой кривой. Этой праздничности противопоставлена грубая ритмичность шага сходящих с лестницы солдат — теперь известный всему миру «барабан солдатских сапог».

Барабан солдатских сапог, прецедентом которого была гребенка лошадиных копыт в Стачке, завершается на мраморной лестнице у колясочки с белокурым ребенком. Болезненность встречи ощущается автором физически и физически же переносится (в зверском изображении женщины с выбитым глазом) на экран и в чувства зрителя. Постановщик знал, что делал. Он не поскупился на поддерживающие это впечатление эффекты. Жестокости он оттеняет величественной архитектурой лестницы и красотой пейзажа. Страдание особенно чувствительно в величественной и прекрасной обстановке. Ненависть художника находит себе здесь точную проекцию в образах экрана. И зритель ее разделяет[1].

◇

Броненосец Потемкин подтвердил правильность утверждения теоретика Эйзенштейна о первенствующем значении контекста. Один из хладнокровных критиков, рассуждая с точки зрения художественного формализма, остерегал от эффекта расправы команды с ее офицерами: матросов больше, чем офицеров, значит, они сильнее, а симпатии зрителя всегда на стороне слабейшего — как бы зрительское сочувствие не оказалось не на должной стороне. Контекст, однако, показывает, что за офицерами стоит не только эскадра, но и вообще все вооруженные силы империи, так что они отнюдь не могут восприниматься как слабейшая сторона, хотя и могли

---

[1] Как иллюстрацию, подтверждающую сильное действие этой сцены, приведу случай, происшедший в Нью-Йорке.

Некто был мобилизован в 1905 году в Одессе. Его полк в «потемкинские дни» был выслан на усмирение беспорядков. Начальство объяснило солдатам, что толпа портовых подонков собирается громить город. Рядовой не задумывался над верностью этой информации и, слушая команду, стрелял с достаточно далекого расстояния в толпу на откосах у лестницы (так было в действительности: лестница — декоративная подробность, введенная постановщиком). С тех пор этот стрелок успел эмигрировать в Америку и там обжиться. О подробностях своей военной службы в России он не вспоминал, пока в Нью-Йорке ему не довелось пойти в кинотеатр на картину, в которой он мог увидеть свой родной город: картина пользовалась большим успехом и ее стоило посмотреть.

Только тогда, увидев на экране, в кого он стрелял много лет назад, этот американский гражданин понял ужас преступления, бессознательным участником которого он был. В состоянии, близком к помешательству, он пошел в контору кинотеатра и требовал от администрации указаний, куда ему пойти, чтобы предать себя законным властям и понести должную кару за совершенное злодейство.

Все попытки сбитого с толку администратора театра объяснить несчастному, что перед его глазами прошла только инсценировка и что у него нет оснований считать себя виновным в истязании женщин и смерти ребенка, не привели ни к чему.

Случай этот был опубликован в свое время в американской прессе.

быть меньшинством. Технически это обойдено тем, что в этих кадрах матросов показано меньше, чем офицеров. Более того, активность в преследовании передана офицерам, и Вакулинчук дан как жертва ярости офицера, который гонится за ним. Подробность, конечно, существенная, но все же не решающая. Секрет в том, что зритель желает победы матросов и истребления их угнетателей еще до начала всей операции.

Апеллирует ли здесь постановщик к классовому чувству зрителя? Несомненно. Это подтверждено реакцией классово-враждебных элементов. За границей фильм неоднократно подвергался запрещению. Ни одному из тамошних цензоров, классовая ориентировка которых не подлежит сомнению, не приходило в голову, что кто-нибудь способен пожалеть истребляемых негодяев. Характеристика персонажей фильма отличается той убедительностью, которая не определяется техникой изображения, но сама определяет эту технику и делает изображение объективным именно в силу его субъективной прочувствованности.

◇

Броненосец Потемкин, как известно, не имеет индивидуального героя — человека. Сила же воздействия фильма в том, что коллектив его ограничен и легко воспринимается, как нечто целое. Команда судна одета одинаково, и общность зрительного впечатления помогает воспринимать этот коллектив как одно существо, одного героя, за судьбой которого мы следим и перипетиям борьбы которого мы сочувствуем. Высшим символическим объединением является само судно, замкнутое в себе сооружение, заключающее и несущее в себе команду-героя, как бы некоторую свою часть. Оно продолжено вверх своей мачтой и полного завершения своего образа достигает тогда, когда на вершине мачты распускается брейд-вымпел, который в нарушение всего порядка бело-черного построения кадров, окрашен в красный цвет.

Водная стихия, окружающая броненосец, уже отождествленный с его восставшей командой, всюду показана сочувствующей этому герою. Автор с первого кадра позаботился показать ее как символ нарастающей революции и движение людских потоков картины, потоков, где отдельные люди растворены, как капли, повторяет это движение водной стихии в сценах, протекающих и на суше. Отсюда — единство композиции, пронизывающее всю картину, и ее непрерывная агитация. Отсюда и толкование истории восстания команды «Потемкина» как эпизода грандиозной эпопеи 1905 года, а не как случайного повествования о бунте матросов из-за плохой пищи.

Как было уже сказано, индивидуального героя в этой картине не найти. Отдельные ее персонажи — только иллюстрация отдельных движений коллектива, отдельные фокусы сосредоточения и внимания зрителя. Вакулинчук начинает делаться временным центром внимания только после своей смерти. Мертвый он становится средоточием протеста и наглядным примером зверства врагов. Когда события могут развернуться во всю ширь, о Вакулинчуке картина больше не упомянет. Он — равноправный участник всей этой выдержанной композиции.

Успех Броненосца Потемкина известен. Он широко разнес по свету славу молодой советской кинематографии и стал предметом изучения и исследований.

«БРОНЕНОСЕЦ ПОТЕМКИН»

Сценарий Н. Агаджановой-Шутко. Постановка засл. деят. иск. С. Эйзенштейна. Оператор засл. деят. иск. Э. Тиссе.

К вопросу об американских сценариях

Г. Авенариус

В дискуссии об американских сценариях намечаются в основном два лагеря. К одному относятся поклонники голливудской драматургии, к другому — нигилисты-отрицатели. Впрочем, обе стороны неправы.

Внешний блеск диалога, часто скрывающий убожество или отсутствие содержания, виртуозная техника драматургических изворотов сюжета, помогающая голливудской кинематографии четко выполнять свои развлекательные и отвлекательные функции, стандартизированное мастерство характеристики персонажей и другие качества, пленяющие вкус молодых, неискушенных опытом сценаристов, — все это рано или поздно будет понято, осознано, критически воспринято и отвергнуто; восхвалению всего этого не останется места.

С другой стороны, умение американских сценаристов живо и интересно развертывать сюжет, строить диалог остроумно и лаконично, а характеры — ярко и выпукло, умение драматургически выделить основное, умение внушить любовь к героям, а также свойственное лучшим из мастеров Голливуда ощущение кинематографа, все то, что увлекшиеся «нигилисты» подводят под одиозную рубрику «стандарта», — все это должно быть и будет освоено.

Опыт американских кинодраматургов очень велик. В нем скрывается большой познавательный материал, который нужно внимательно изучить. Нужно проанализировать законы голливудской драматургии. Тогда знание их, несомненно, принесет пользу и советским кинодраматургам и советской кинематографии в целом. Тогда молодые авторы перестанут выщипывать из сценариев Рискина наиболее понравившиеся им эпизоды.

Изучение опыта американской кинодраматургии нужно начать с установления неких общих законов, общих положений.

Одним из них, бесспорно, является вопрос о взаимоотношении американской кинодраматургии и литературы, другими словами — вопрос об оригинальном или заимствованном сюжете.

◇

Подавляющее большинство американских киносценариев написано по литературным произведениям — рассказам, легендам, новеллам, газетным материалам и т. д. В американских сценариях следует различать автора литературного произведения и автора собственно сценария (Screen play).

Проблема взаимоотношений литературы и кино разрешена в Голливуде именно так, а не иначе; это нетрудно доказать любым количеством примеров.

Возьмем как пример пятнадцать признанных лучшими американских картин 1938 года. Сценарии четырнадцати из них написаны по литературным произведениям:

1. Белоснежка и семь карликов — по сказке бр. Гримм.
2. Этого вам с собой не унести — по пьесе Джорджа Кауфмана и Мосса Харта.
3. Регтайм Банд Александра — оригинальный сценарий.
4. Город мальчиков — по Доре Шери и Элинор Гриффин.
5. Мария Антуанетта — по роману Стефана Цвейга.
6. В старом Чикаго — по Нивену Бачу.
7. Приключения Робин Гуда — по легендам о Робине Гуде.
8. Цитадель — по роману Кронина.
9. Любовь настигает Энди Гарди — по Вивьен Бретерсон и Аурании Роуверол.
10. Ураган — по Чарльзу Нордгоффу и Джемсу Норману Хеллу.
11. Четыре дочери — по Фанни Херст.
12. Летчик-испытатель — по новелле Френка Вида.
13. Иезавель — по пьесе Оуэна Дэвиса.
14. Если бы я был королем — по Джустину Хендли Мак Карти.
15. Уэллс Фарго — по Стюарту Лейку.

Уже по этим наудачу выбранным пятнадцати названиям можно судить о незначительном удельном весе оригинальных сценариев в американском кино.

Если не считать сказки бр. Гримм, легенды о Робине Гуде и романа Стефана Цвейга, все остальные названные фильмы поставлены по литературным произведениям современных американских писателей.

Итак, в девяноста с лишним процентах сценариев Голливуда характеры действующих лиц, диалог, сюжет идут от литературы. Следовательно, рассматривать американские сценарии следует в связи с их литературными источниками, что подчас крайне затруднительно для творческих работников, принимая во внимание «нетерпимое» отношение некоторых редакторов Госкиноиздата к именам и фамилиям этих авторов.

В Голливуде ежегодно ставятся сотни сценариев, но подавляющее большинство их находится на крайне низком художественном уровне. Обусловлено это низким художественным уровнем литературных источников, использованных сценаристами. Эти плохие сценарии создаются в Голливуде сериями — «выпусками», напоминающими приснопамятные «выпуски» приключений Пинкертона.

Серии авантюрных фильмов об английском детективе Бульдоге Друммонде и др. — типичные образцы такой серийной продукции.

Печать опошляющей серийности и восторженный рыночный ажиотаж вокруг обнаруженного «доходного эталона» проникают и за пределы авантюрного жанра. Вслед за прекрасным сценарием Юный доктор Килдейр по заказу «Метро-Голдвин-Мейер» были наскоро состряпаны Призвание доктора Килдейра и Тайна доктора Килдейра.

Драйзер, Синклер, Хэмингуэй, Стейнбок — исключительные явления современной американской литературы. Как правило, американские сценаристы черпают свои сюжеты не в лучших образцах отечественной литературы, а в мутной волне «palp thrill» (макулатуры) и произведений, приближающихся к ней; отметим также, что множество литературных произведений бесславно гибнет в Голливуде, искажается и превращается в хлам руками пло-

хих ремесленников-сценаристов, которые, по меткому выражению Бернарда Шоу, «имеют дурную привычку кромсать на куски сцену, не могущую по смыслу быть прерванной, перебивая ее крупными планами калифорнийского бармена или чем-либо в таком роде».

Недаром литературные качества многих уже переведенных на русский язык сценариев находятся на уровне бульварного чтива (Я не ангел, Красотка девичьих годов, Трансатлантическая карусель и др.)

Многие американские сценарии написаны по характерным образчикам американской «Short-story», от которой, кстати, идет законченно-новеллистическая форма построения большинства американских комедийных и детективных фильмов. Эта форма — не единственно возможная в сценарии, поскольку в основе его может лежать и пьеса, и роман, и историческая хроника. Поэтому отождествлять сценарную форму, соответствующую новелле, с американским сценарием вообще нельзя. Изучать американские сценарии следует в какой-то связи с характером их литературных источников.

Такое изучение позволит, кстати, правильно подойти к вопросу о происхождении пресловутых голливудских «стандартов», потому что значительное большинство сюжетных и жанровых стандартов не изобретается в недрах сценарных бюро Голливуда, а заносится туда из американской литературы.

Изучение взаимоотношений кино и литературы в США позволит также вскрыть и обратные связи, т. е. обнаружить влияние творческой практики Голливуда на американскую литературу.

Когда речь идет об освоении опыта американской кинодраматургии, то имеется в виду, конечно, не многотысячный массив репертуарных третьесортных сценариев, а именно те несколько десятков вещей из продукции каждого года, которые сделаны лучшими мастерами-сценаристами, в основу которых положены наиболее удачные, наиболее содержательные художественные произведения.

Именно эти сценарии находятся дальше всего от усвоенных сценарными бюро Голливуда стандартов американской литературы; именно на этих сценариях следует учиться технике сценарного дела; именно на основе этих сценариев следует изучать творческий опыт голливудской драматургии.

Именно эти сценарии мы имели в виду, говоря о необходимости внимательного их изучения и сравнения с литературными источниками. Не на сусально-сладких, напоминающих «золотую библиотеку» сценариях для фильмов голливудского вундеркинда Ширли Темпл, не на бульварной романтике «вестернов» по романам Зан-Грея, Гарольда Мак-Грата и Рекса Бича, не на колониальных эпопеях типа Жизнь бенгальских уланов Гровера Джонса или Гунга Дин Мак-Артура и Бена Хекта, а на сценариях лучших реалистических драм, исторических и биографических фильмов должны изучать наши творческие работники основы кинодраматургии и сценарного ремесла.

Несмотря на то, что сценарии лучших фильмов Голливуда не являются «оригинальными», над ними, как правило, работает несколько человек. Сценарий Белоснежка и семь карликов написан восемью сценаристами, Мария Антуанетта — тремя, Цитадель — пятью, В старом Чикаго — двумя, Летчик-испытатель — двумя и т. д.

Очевидно их драматургические достоинства являются плодом соединенных усилий нескольких мастеров. Часто в таком содружестве выступают крупные мастера — Ламар Тротти, Соня Левина, Дональд-Огден Стюарт и др. Совместная работа над сюжетом позволяет им наиболее эффективно использовать индивидуальные творческие особенности каждого «соавтора», сокращает срок работы над сценарием, облегчает решение многочисленных задач и проблем, возникающих в процессе работы.

«Коллегиальность» в сценарной работе, однако, не обязательна. Крупные сценаристы — Дадли Николс и Роберт Рискин — часто работают самостоятельно.

Литературное происхождение сюжета отнюдь не уничтожает «кинематографичности» американского сценария. Обычно наиболее интересные как по содержанию, так и по форме фильмы во многом используют литературно-беллетристическую традицию и манеру. Более того, американские сценаристы умеют в известных пределах сохранить своеобразие творческой манеры автора литературного произведения.

Тупик Лилиан Хелльман — превосходная, притом вполне кинематографическая переработка одноименной пьесы Сидни Кингсли; из других сценариев можно привести киноинсценировки романов Кронина: «Цитадель» и «Звезды смотрят вниз», а также переделку пьесы Аустина Стронга «Седьмое небо».

Таким образом искусство американского киносценариста во многом сводится к высокоразвитому и доведенному в отдельных случаях до совершенства умению находить для литературного произведения эквивалентную кинематографическую форму. Презрительные клички типа «адаптатор», «передельщик», «соавтор» никак не объясняют существа дела.

Дадли Николс, например, создавший своего Доносчика по роману Лайяма О'Флахерти; и Плуги звезды по пьесе Кейси О'Ши — не «передельщик» и «соавтор», а большой художник и большой мастер. Роберт Рискин, написавший все лучшие свои сценарии по чужим сюжетам, — тем не менее большой знаток своего дела, у которого можно и нужно учиться его ремеслу.

Превращение литературного произведения в киносценарий — процесс очень сложный. Законы этого процесса не могут быть установлены априори. Их нужно искать, систематизировать, анализировать, изучать, запоминать. Только в результате длительного труда можно научиться преодолевать театральное членение на акты, чрезмерную «беллетристичность» сюжетного разворота и проч.

Чарльз Брекетт и Билли Уилдер, переработавшие для «Парамоунт» пьесу Альфреда Савуара «Восьмая жена Синей Бороды», уничтожили ощущение «первого акта» (покупка пижамы американским миллионером во французском галантерейном магазине), построив монолог говорливого приказчика на проходе миллионера Майкла Брендона по магазину, заменив все закулисные эпизоды беготней приказчиков по инстанциям, остроумно подменив паузы подсматриванием через стеклянные двери, не пропускающие звука, и т. д. Дадли Николс, использовавший как источник для своего сценария Дилижанс новеллу Эрнеста Хейкокса «Карета из Лордсбурга», очень изобретательно применил для кинематографической переработки литературного произведения такой литературный, казалось бы, прием, как введение лирических отступлений и пейзажных эпизодов.

Не углублявшемуся в существо вопроса новичку может показаться, что для превращения литературного произведения в сценарий необходимо в корне переработать оригинал.

Полагаем, что такие «катаклизмы» не всегда нужны.

Переработка литературного произведения для экрана квалифицированным сценаристом совсем не «линчевание», но тонкая операция, не умерщвление оригинала, но приспособление его к экранному инобытию.

Роберт Рискин в сценарии Этого вам с собой не унести **дописал,** по его собственному признанию, одну только (причем небольшую) сценку.

Говоря о том, что литературные произведения при кинематографической обработке изменяются, обычно подразумевают только «специфику» монтажа и съемки, рассчитывают «как и что можно снять». Некоторые, причем лучшие, американские сценарии рассчитаны сверх того еще и на «специфику» актерской игры, иногда и более того — на возможности актерского мастерства и стиль определенного актера.

Финальный монолог Дидса на судебном заседании в сценарии Рискина Мистер Дидс переезжает в город рассчитан на Гарри Купера; большой монолог Клема Хоулея, уговаривающего негодяя-банкира вернуть украденные деньги в сценарии А. Томаса Добрый старый пьяница оставлен в сценарии (при обработке литературного источника) в предвидении того, что из этого монолога может «выжать» актер Уолес Бири.

Только в расчете на блестящее актерское исполнение мог быть написан сценарий Кези Робинсона Мрачная победа по пьесе Джорджа Эмерсона Бревера младшего и Бертрама Блоха, лишенный обычной кинематографической динамики. Творческое доверие, оказанное Робинсоном артистке Бетт Дэвис, вполне себя оправдало. Фильм Мрачная победа получил премию в 1939 году Бетт Дэвис получила третьего по счету «оскара» (золотую статуэтку) за исполнение в этом фильме роли Юдифи Треэри.

Рассчитывая сценарии не только на монтажера и оператора, но и на определенного актера, американские сценаристы держат правильный курс. Основное в фильме все-таки образ, образ человека.

Быть может это еще и не «закон» драматургии американского сценария, но во всяком случае одна из часто встречающихся закономерностей, о которой следует упомянуть: сценаристы учитывают специфику киносъемки в тех случаях, когда нужно монтажно уплотнить эпизод.

И, наоборот, «специфика» актерского мастерства учитывается в тех случаях, когда нужно развернуть сцену, важную для характеристики действующих лиц. На таком «развертывании» сделана сцена первого знакомства Юдифи Треэри и д-ра Фредерика Стила в Мрачной победе Кези Робинсона. В этом эпизоде мало внешнего действия, он почти статичен; доктор Стил, разговаривая с Юдифью, обнаруживает, что у его собеседницы тяжелое нервное заболевание, грозящее смертельным исходом. Весь эпизод строится на сложном психологическом подтексте: молодые люди нравятся друг другу с первого взгляда, но скрывают это; кроме того Стил тщательно скрывает от Юдифи результаты своих профессиональных наблюдений.

Таким путем частично образуется пресловутая емкость американского сценария, которая дает простор для основных сюжетных сцен, раскрывающих характер главных действующих лиц.

◇

В драматургии современного американского сценария не забыты навыки и приемы немого кинематографа: сценарий Юнион Пасифик Гарднера-Сюлливена, де Леона и Джесси Лэски младшего написан в манере «инсоазских вестернов» с типичным для тех лет членением сюжета на резко очерченные эпизоды с эффектными «концовками».

Чтобы правильно использовать специфику кинематографа, американские сценаристы пристально изучают технику кинопроизводства. Некоторые из них даже ставят самостоятельные фильмы (Бен-Хект, Чарльз Мак-Артур, Рискин).

Разумеется, знание закономерностей кинодраматургии еще не обеспечивает сценаристу блестящий успех.

Не будем забывать, что среди произведений американской литературы, которой пользуются сценаристы, есть немало произведений фальшивых и ханжеских по содержанию, низких по художественному уровню. Некоторые творческие работники еще помнят Потерянный горизонт, привезенный в Москву в 1937 году Франком Капра и Робертом Рискиным; эта наивная историйка о социальном рае в Тибетских горах в соединении с заимствованным у Райдера Хаггарда мотивом вечно юной девы и героем, подозрительно напоминающим полковника Лоуренса, — создавала в сумме такую махровую «клюкву», что все усилия премированного «адаптатора» (направленные в данном случае, на оживление мертвой схемы живым диалогом) были бесплодны.

Использование литературного сюжета для создания киносценария отнюдь не уменьшает ответственности и сложности художественно-творческой задачи сценариста, как наивно думают многие.

Многолетняя практика голливудских сценаристов не только показывает ряд достижений в деле «адаптации» литературных произведений, но также демонстрирует многочисленные неудачи, извращения, ошибки, неизбежность которых мотивирована не только сложностью задачи, но и всей системой Голливуда.

Параллельное изучение американских сценариев и их литературных источников поможет нашим творческим работникам овладеть законами кинодраматургии.

Мы предвидим возражения: не поведет ли подобное изучение американских сценариев в связи с их литературными источниками к признанию обязательного наличия литературного произведения в основе сценария. Полагаем, что нет: изучение фактов еще не означает их утверждения как некоего канона и признания, но пройти мимо очевидного и массового явления нельзя.

Объем журнальной статьи не позволяет разрешить применительно к нуждам советской кинематографии во всем его объеме вопрос, который мы хотели поставить и подчеркнуть.

Проблема оригинального и заимствованного сюжета — проблема очень старая.

Гёте, например, говорил:

«Я советую браться за сюжеты уже обработанные».

А. Н. Островский придерживался тех же взглядов:

«Драматург не изобретает сюжеты,—писал он,—...что случилось драматург не должен придумывать. Его дело написать, как оно случилось или могло случиться. Тут вся его работа. При обращении внимания в эту сторону у него явятся живые люди и сами заговорят».

Мы прекрасно знаем, что ни Гёте, ни Островский ничего не писали для экрана, и также отлично можем перечислить все остальные доводы сторонников «оригинальности» сюжета в кинематографическом сценарии.

Этим блюстителям «кинематографичности» сценария, защищающим экран от «вторжения» литературы, можно напомнить, что сюжеты очень многих безнадежно плохих пьес и сценариев оригинальны, тогда как Шекспир писал свои трагедии по чужим сюжетам.

Повидимому, решение вопроса об «оригинальном» или «заимствованном» сюжете сценария зависит в каждом отдельном случае от темы, жанра, материала и... от таланта автора.

Вертикальный монтаж

СТАТЬЯ ВТОРАЯ

Проф. С. Эйзенштейн

В предыдущей статье о вертикальном монтаже мы подробно коснулись вопроса о поисках «абсолютных» соответствий звука и цвета. Чтобы внести ясность в этот вопрос, обследуем другой вопрос, близко с ним соприкасающийся. А именно: вопрос об «абсолютных» соответствиях между определенными эмоциями и определенными цветами.

Для разнообразия проследим эту тему не столько на рассуждениях и высказываниях по этому поводу, сколько на живой эмоционально-впечатляющей деятельности художников в области цвета.

Для удобства выдержим все наши примеры в одной и той же цветовой тональности и, выбрав для этого, например, желтый цвет, распишем из этих примеров некое подобие «желтой рапсодии».

◇

Начнем наши примеры с самого крайнего случая.

Мы говорим о «внутреннем звучании», о «внутренней созвучности линий, форм, красок». При этом мы имеем в виду созвучность с чем-то, соответствие чему-то и в самом внутреннем звучании какой-то смысл внутреннего ощущения. Пусть смутный, но направленный в сторону чего-то в конечном счете конкретного, что стремится выразиться в красках, в цвете, в линиях и формах.

Однако существуют точки зрения, усматривающие в таком положении недостаток «свободы» ощущений. И в противовес нашим взглядам и представлениям они выставляют подобное беспредметно смутное «абсолютно свободное» внутреннее звучание (der innere Klang) не как путь и средство, но как самоцель, как предел достижений, как конечный результат.

В таком виде эта «свобода» — прежде всего свобода от... здравого смысла — единственная, между нами говоря, свобода, абсолютно достижимая в условиях буржуазного общества.

Продуктом разложения этого общества на высших империалистических ступенях его развития и является Кандинский — носитель подобного идеала и автор того произведения, отрывком из которого мы и начнем нашу «желтую рапсодию» образцов.

Цитирую по сборнику «Der blaue Reiter» (Мюнхен), сыгравшему такую большую роль в вопросах теоретических и программных обоснований, так называемых «левых течений» в искусстве.

«Служа как бы дополнительным цветом «Голубому всаднику» обложки сборника, эта «Сценическая композиция» («Bühnen Komposition») Кандинского так и названа... «Желтое звучание» («Der gelbe Klang»).

Это «Желтое звучание» является программой сценического воплощения смутных авторских ощущений в игре красок, понятых как музыка, в игре музыки, понятой как краски, в игре людей... никак непонятых.

В смутности и неопределенности всегда в конце концов прощупывается то, что наиболее туго поддается формулировкам — мистическое «зерно». Здесь оно даже религиозно окрашено, завершаясь картиною (шестою):

«...Голубой матовый фон...

В середине светложелтый Великан с белым, неясным лицом и большими круглыми черными глазами...

Он медленно подымает руки вдоль туловища — ладонями книзу — и вырастает при этом вверх...

В тот момент, когда он достиг полной высоты сцены и его фигура становится похожей на крест, внезапно становится совсем темно. Музыка выразительна и подобна тому, что происходит на сцене...» (стр. 131).

Отсутствующее конкретное содержание произведения в целом передать невозможно ввиду отсутствия как конкретности, так и... содержания.

Поэтому приведем лишь несколько примеров воплощения авторских чувств игрою «желтых звучаний».

«...Картина вторая.

Голубой туман постепенно уступает место резкому белому свету. В глубине сцены, по возможности, крупный яркозеленый холм, совсем круглый.

Фон — фиолетовый, довольно светлый.

Музыка резкая, бурная. Отдельные тона, в конце концов, поглощаются бурным звучанием оркестра. Внезапно наступает полная тишина. Пауза...

... Фон внезапно становится грязнокоричневым. Холм становится грязнозеленым. И в самой середине холма образуется неопределенное черное пятно, которое проступает то отчетливо, то смазанно. С каждым видоизменением его блекнет яркий белый свет, переходя толчками в серый. Слева на холме внезапно появляется большой белый цветок. Издали он похож на большой изогнутый огурец и становится все ярче и ярче. Стебель цветка длинный и тонкий. Только один длинный, узкий лист растет из его середины и направлен в сторону. Длинная пауза...

Далее при полной тишине цветок начинает медленно качаться справа налево. Позже вступает и лист, но не вместе с цветком. Еще позже качаются оба, но в разных темпах. Цветок сильно вздрагивает и застывает. В музыке звучания продолжаются. В это время слева входит много людей в ярких, длинных бесформенных одеждах (один совсем синий; другой — красный; третий — зеленый и т. д., отсутствует только желтый). Люди держат в руках очень большие белые цветы такой же формы, как желтый цветок... Они говорят на разные голоса и декламируют...

... Внезапно вся сцена теряет ясность очертаний, погружаясь в матовый красный цвет...

Полная темнота сменяется яркосиним светом...

... Все становится серым (все цвета исчезают!). Только желтый цветок сияет еще ярче!

Постепенно вступает оркестр и покрывает голоса. Музыка становится беспокойной, делает скачки от фортиссимо к пианиссимо...

... Цветок судорожно вздрагивает. Потом внезапно исчезает. Так же внезапно все белые цветы становятся желтыми...

... К концу цветы как бы наливаются кровью. Люди отбрасывают их далеко от себя и, тесно сгрудившись, подбегают к авансцене... Внезапно темнеет.

Картина третья.

В глубине: две красно-коричневые скалы; одна из них острая, другая — круглая, крупнее первой. Задник — черный. Между скалами стоят Великаны (действующие лица первой картины) и беззвучно шепчут что-то друг другу; то попарно, то сближая все головы. Тела при этом остаются неподвижными. В быстрой смене на них падают резко окрашенные лучи (синий, красный, фиолетовый, зеленый — меняются по нескольку раз). Затем все лучи встречаются на середине, смешиваются. Все непод-

вижно. Великанов почти не видно. Внезапно исчезают все краски. На мгновение — все черно. Потом по сцене разливается бледножелтый свет, который постепенно усиливается до тех пор, пока вся сцена становится ярколимонно-желтого цвета. С возрастанием интенсивности света музыка уходит вглубь и становится все темнее (это движение напоминает улитку, втягивающуюся в свою раковину). Во время этого двойного движения на сцене не должно быть никаких предметов, ничего кроме света...» и т. д. и т. д. (стр. 123—126).

Метод — показывать лишь абстрагированные «внутренние звучания», освобожденные от всякой «внешней» темы — очевиден.

Метод этот сознательно стремится к разъединению элементов формы и содержания: упраздняется все предметное, тематическое, оставляется только то, что в нормальном произведении принадлежит крайним элементам формы. (Ср. «программные» высказывания Кандинского там же).

Отказать подобным композициям в неясном, смутном,— в основном неопределенно беспокоящем воздействии трудно. Но... и только.

Но вот делаются попытки эти неясные и смутные цветовые ощущения поставить в какие-то, правда, тоже смутные, отдаленно смысловые соотношения.

Так поступает с подобными «внутренними звучаниями» Поль Гогэн.

В его рукописи «Choses Diverses» есть такой отрывок под заглавием «Рождение картины»:

«Манао тупапау» — «Дух мертвых бодрствует».

«... Молодая канакская девушка лежит на животе, открывая одну сторону лица, искаженного испугом. Она отдыхает на ложе, убранном синим «парео» и желтой простынею, написанной светлым хромом. Фиолетово-пурпуровый фон усеян цветами, похожими на электрические искры, у ложа стоит несколько странная фигура.

Я был увлечен формой и движениями; рисуя их, я не имел никакой другой заботы, как дать обнаженное тело. Это не более как этюд обнаженного тела, немного нескромный, и тем не менее я хотел создать из него целомудренную картину, передающую дух канакского народа, его характер и традиции.

Канак в своей жизни интимно связан с «парео»; я им воспользовался как покрывалом постели. Простыня из материи древесной коры должна быть желтой, потому, что этот цвет возбуждает у зрителей предчувствие чего-то неожиданного, потому что он создает впечатление света лампы, что избавляет меня от необходимости вводить настоящую лампу. Мне нужен фон, несколько пугающий. Фиолетовый цвет вполне подходит.

Вот музыкальная сторона картины, данная в повышенных тонах.

В этом несколько смелом положении, что может делать юная канакская девушка, обнаженная, в постели? Готовиться к любви? Это вполне в ее характере, но это нескромно, и я этого не хочу. Спать? Любовное действие, значит, закончено, что опять-таки нескромно. Я вижу только страх. Но какой вид страха? Конечно, не страх Сусанны, застигнутой старцами. Его не существует в Океании.

«Тупапау» (дух мертвых) для этого предназначен. Канакам он внушает непрестанный страх. Ночью они всегда зажигают огонь. Никто не ходит по улицам, когда нет луны; если же есть фонарь, они выходят группами.

Напав на мысль о «тупапау», я всецело отдаюсь ему и делаю из него основной мотив картины. Мотив обнаженного тела отходит на второй план.

Что за привидение может явиться канакской девушке? Она не знает театра, не читает романов и, когда она думает о мертвеце, она в силу необходимости думает о ком-нибудь, ею уже виденном. Мое привидение может быть только маленькой старушкой. Ее рука вытянута как бы для того, чтобы схватить добычу.

Декоративное чувство побудило меня усеять фон цветами. Это цветы «тупапау», они светятся — знак, что привидение интересуется вами. Таитянские верования.

Название «Манао тупапау» имеет два значения: «она думает о привидении» или «привидение думает о ней».

Подытожим. Сторона музыкальная: горизонтальные волнистые линии, сочетания оранжевого с синим, соединенные с их производными, желтыми и фиолетовыми оттенками, и освещенные зеленоватыми искрами. Сторона литературная: душа живой женщины, тяготеющая к духу мертвых. Ночь и день.

Очерк происхождения картины написан для тех, кто постоянно хочет знать «почему» и «потому что».

А иначе это просто океанский этюд обнаженного тела...»

Тут все, что нам нужно. И «музыкальная сторона картины, данная в повышенных тонах». И психологическая расценка красок: «пугающий» фиолетовый и интересующий нас желтый цвет, возбуждающий в зрителе «предчувствие чего-то неожиданного».

А вот как пишет о том же желтом цвете другой художник Ю. Бонди в связи с постановкой «Виновны — невиновны» Стриндберга в 1912 году:

«...При постановке пьесы Стриндберга была попытка ввести декорации и костюмы в непосредственное участие в действии пьесы.

Для того нужно было, чтобы все, каждая мелочь в обстановке выражала что-нибудь (играла свою определенную роль). Во многих случаях, например, прямо пользовались способностью отдельных цветов определенно действовать на зрителя. Тогда некоторые лейтмотивы, проходившие в красках, как бы открывали (показывали) более глубокую символическую связь отдельных моментов. Так, начиная с третьей картины, постепенно вводился желтый цвет. Первый раз он появляется, когда Морис и Генриетта сидят в «Auberge des Adrets»; общий цвет всей картины — черный; черной материей только что завешано большое разноцветное окно; на столе стоит шандал с тремя свечами. Морис вынимает галстук и перчатки, подаренные ему Жанной. Первый раз появляется желтый цвет. Желтый цвет становится мотивом «грехопадения» Мориса (он неизбежно при этом связан с Жанной и Адольфом).

В пятой картине, когда после ухода Адольфа, Морису и Генриетте становится очевидным их преступление, на сцену выносят много больших желтых цветов. В седьмой картине Морис и Генриетта сидят (измученные) в аллее Люксембургского сада. Здесь все небо яркожелтое и на нем силуэтами выделяются сплетенные узлы черных ветвей, скамейка и фигуры Мориса и Генриетты... Нужно заметить, что пьеса вообще была трактована в мистическом плане...».

Здесь выставляется положение о способности «отдельных цветов определенно действовать» на зрителя, связь желтого цвета с грехом, воздействие желтого цвета на психику. И говорится о мистике...

Напомним вскользь, что такими же ассоциациями, если и не обязательно «греховными», то все же роковыми и мертвящими, напоен желтый цвет, например, и у Анны Ахматовой: «...Желтой люстры безжизненный зной...» — пишет она в «Белой стае» (1914). В таком же аспекте желтый цвет проходит и через стихотворения разного периода, вошедшие в ее сборник 1940 года:

...Это песня последней встречи.
Я взглянула на темный дом.
Только в спальне горели свечи
Равнодушно желтым огнем...

(стр. 288).

...Круг от лампы желтый...
Шорохам внимаю.
Отчего ушел ты?
Я не понимаю...

(стр. 286).

...Вижу выцветший флаг над таможней
И над городом желтую муть.
Вот уж сердце мое осторожней
Замирает, и больно вздохнуть...

(стр. 249).

... От любви твоей загадочной,
Как от боли, я кричу,
Стала желтой и припадочной,
Еле ноги волочу...

(стр. 105).

Но для того, чтобы сделать желтый цвет уж вовсе «страшным», приведем еще один пример.

Мало кто из писателей так остро чувствует колорит, как Гоголь.

И мало кто из писателей более поздней эпохи так остро чувствовал Гоголя, как Андрей Белый.

И вот в своем кропотливейшем исследовании о Гоголе «Мастерство Гоголя» (1934) Белый подвергает подробному анализу и видоизменения в цветовой палитре Гоголя на протяжении всей его творческой биографии. И что же оказывается? Линия нарастания процентного содержания именно желтого цвета от жизнерадостных «Вечеров на хуторе» и «Тараса Бульбы» к зловещей катастрофе второго тома «Мертвых душ» дает самый крупный количественный скачок.

Для первой группы (названные произведения) средний процент желтого цвета всего лишь 3,5.

Во второй группе (повести и комедии) его уже 8,5%. Третья группа (первый том «Мертвых душ») дает 10,3%. И наконец, второй том «Мертвых душ» дает целых 12,8%. Близкий к желтому зеленый цвет дает соответственно: 8,6 — 7,7 — 9,6 — 21,6%. И к концу они вместе взятые дают таким образом вообще б о л е е т р е т и всей палитры!

С другой же стороны, сюда же можно было бы, как ни странно, причислить еще 12,8%, выпадающих на... «золото». Ибо, как правильно пишет Белый, — «...золото второго тома — не золото сосудов, шлемов, одежд, а золото церковных крестов, подымающих тенденцию православия; «золотой» звон противостоит здесь «красному звону» казацкой славы; падением красного, ростом желтого и зеленого второй том («Мертвых душ») оттолкнут от спектра «Вечеров...» стр. 158).

Еще страшнее покажется нам «роковой» оттенок желтого цвета, если мы вспомним, что точь-в-точь та же цветовая гамма доминирует и в другом трагически закатном произведении — в автопортрете Рембрандта шестидесяти пяти лет.

Чтобы избежать всякого обвинения в пристрастности изложения, я приведу здесь не собственное описание колорита картины, но дам его в описании Аллена из статьи его о соотношении эстетики и психологии:

«...Краски здесь темные и тупые, наиболее светлые в центре. Там сочетание грязнозеленого с желто-серым, смешанное с бледнокоричневым; кругом все почти черное...»

Эта гамма желтого, расходящегося в грязнозеленое и блеклокоричневое, еще оттеняется контрастом низа картины:

«...только снизу виднеются красноватые тона; тоже приглушенные и перекрытые, однако они тем не менее благодаря плотности слоя и относительно большей цветовой интенсивности создают отчетливо выраженный контраст ко всему остальному...»

Кстати же невозможно не вспомнить, до какой степени бездарно сделан облик старого Рембрандта в фильме Лаутона и Корда Р е м б р а н д т. Верно одетому и правильно загримированному Лаутону не найдено даже отдаленного намека с о о т в е т с т в и я с в е т а к той трагической гамме, которая характерна для ц в е т о р а з р е ш е н и я этого портрета!

Здесь, пожалуй, еще очевиднее, что желтый цвет и, вероятно, многое из того, что ему приписывают, обязан своей характеристикой частично чертам своего непосредственного спектрального соседа — зеленого цвета. Зеленый же цвет одинаково тесно связывается как с чертами жизни — зеленые побеги листвы, листва и сама «зелень», так и с чертами смерти и увядания — плесень, тина, оттенки лица покойника.

Примеров можно было бы громоздить сколько угодно, но и этих уже достаточно, для того чтобы опасливо спросить: «А нет ли в самой природе желтого цвета действительно чего-то рокового и зловещего?» Не глубже ли это условной символики и подобных привычных или случайных ассоциаций?

За ответом на такой вопрос лучше всего обратиться к и с т о р и и в о з н и к н о в е н и я с и м в о л и ч е с к и х з н а ч е н и й того или иного цвета и прислушаться к тому, что там будет сказано по этому поводу. Об этом можно прочесть в очень обстоятельной книжке Фредерика Порталя, написанной еще в 1837 году и переизданной в 1938 году (Frédéric Portal «Des Couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen-Age, les temps modernes». Paris, 1938).

Вот, что говорит этот большой знаток данного вопроса о «символическом значении» интересующего нас желтого цвета, а главное о происхождении той идеи в е р о л о м с т в а, п р е д а т е л ь с т в а и г р е х а, которые с ним связываются.

«...Религиозная символика христианства обозначала золотом и желтым цветом слияние души с богом и одновременно же противоположное ему — духовную измену.

Распространенные из области религии на бытовой обиход золото и желтый цвет стали соответственно обозначать супружескую любовь и одновременно противоположное ей — адюльтер, разрывающий узы брака.

Золотое яблоко для Греции было эмблемой любви и согласия и одновременно же противоположного ему — несогласия и всех тех бед, которые оно влечет за собой (Creuzer «Religions de l'Antiquité». T. II, p. 660).

Суд Париса — наглядная этому иллюстрация. Совершенно также Атланта, подбирающая золотое яблоко, сорванное в саду Гесперид, побеждена на состязании по бегу и становится наградой победителя...»

Здесь интересна одна черта, свидетельствующая о действительно глубокой древности происхождения этих цветовых поверий: это а м б и в а л е н т н о с т ь придаваемых им значений. Состоит это явление в том, что на ранних стадиях развития о д н о и т о ж е п р е д с т а в л е н и е, о б о з н а ч е н и е и л и с л о в о о з н а ч а е т о д н о в р е м е н н о о б е в з а и м н о и с к л ю ч а ю щ и е п р о т и в о п о л о ж н о с т и.

В нашем случае это одновременно и «союз да любовь» и «адюльтер».

На одной из лекций покойного академика Марра, которую мне довелось слушать, он приводил этому пример на корне «кон», который одновременно связан с представлением к о н ц а (кон-ец) и... начала (ис-кон-и).

То же самое в древнееврейском языке, где «Кадыш» означает одновременно и «святой», и «нечистый», и т. д., и т. д. Пример этому можно найти даже в приведенном выше отрывке из Гогэна, где, как он пишет, «Манао тупапау» имеет одновременно о б а з н а ч е н и я: «о н а думает о п р и в и д е н и и», и «п р и в и д е н и е думает о н е й».

Оставаясь же в кругу интересующих нас желтых и золотых представлений, можем еще отметить, что согласно

тому же закону амбивалентности золото как символ высшей ценности одновременно же служит любимой метафорой для обозначения... нечистот. Не только в народном обиходе Западной Европы, но и у нас: хотя бы в термине «золотарь» для людей совершенно определенной профессии.

Таким образом мы видим, что первая «положительная» часть чтения своим золотым или желтым блеском еще как-то непосредственно чувственно обоснована и что в нее совершенно естественно вплетаются достаточно броские ассоциации (солнце, золото, звезды).

Так, в таких именно ассоциациях пишет о желтом цвете, например, даже Пикассо:

«...Есть художники, которые превращают солнце в желтое пятно, но есть другие, которые благодаря своему искусству и мудрости превращают желтое пятно в солнце...»

И как бы от имени таких именно художников пишет в «Письмах» Ван-Гог:

«...Вместо того, чтобы точно передавать то, что я вижу перед собою, я обращаюсь с цветом произвольно. Это потому, что я прежде всего хочу добиться сильнейшей выразительности... Представь себе, что я пишу портрет знакомого художника... Допустим, что он белокурый... Сперва я его напишу таким, какой он есть, самым правдоподобным образом; но это только начало. Этим картина никак не закончена. Тут-то я только и начинаю произвольную расцветку: я преувеличиваю белокурость волос, я беру цвета — оранжевый, хром, матовый лимонно-желтый. Позади его головы вместо банальной комнатной стенки я пишу бесконечность: я делаю простой фон из самого богатого голубого тона, какой способна дать палитра. И таким образом через это простое сопоставление белокурая освещенная голова, размещенная на голубом фоне, начинает таинственно сиять подобно звезде в темной глубине эфира...»

В первом случае мажорное положительное начало желтого цвета связывает его с золотом (Пикассо), во втором случае — со звездой (Ван-Гог).

Но возьмем еще один пример желтого золота и тоже в образе белокурых волос — на этот раз белокурых волос самого поэта.

Есенин пишет:

«... Не ругайтесь! такое дело.
Не торговец я на слова.
Запрокинута и отяжелела
Золотая моя голова...»

(стр. 37).

«... Вдруг толчок... и из саней прямо на сугробы.
Встал и вижу: что за чорт! вместо бойкой тройки...
Забинтованный лежу на больничной койке.
И заместо лошадей, по дороге тряской,
Бью жестокую кровать мокрою повязкой.
На лице часов в усы закрутились стрелки,
Наклонились надо мною сонные сиделки.
Наклонились и хрипят: «Эх ты, златоглавый!
Отравил ты сам себя горькою отравой...»

(стр. 64).

«... Не больна мне ничья измена,
И не радует легкость побед, —
Тех волос золотое сено
Превращается в серый цвет...»

(стр. 66).

Любопытно, что несмотря на очевидный мажор золота вообще, здесь оно трижды связано с минорною темой: с тяжестью, с болезнью, с увяданием.

Впрочем, здесь это не удивительно, и на этом частном случае ни с какою амбивалентностью не связано.

Для «деревенского» Есенина золото связано с ощущением увядания через непосредственный образ осени.

...Любовь хулигана

«Это золото осеннее,
Эта прядь волос белесых,
Все явилось, как спасенье
Беспокойного повесы...»

(стр. 51).

«... Не жалею, не зову, не плачу,
Все пройдет, как с белых яблонь дым.
Увяданья золотом охваченный,
Я не буду больше молодым...»

(стр. 5).

Отсюда же, обобщаясь, желтый цвет становится цветом трупа, скелета, тлена:

Песнь о хлебе

«... Наше поле издавна знакомо
С августовской дрожью поутру.
Перевязана в снопы солома —
Каждый сноп лежит, как желтый труп...».

(стр. 13).

«... Ты прохладой меня не мучай
И не спрашивай, сколько мне лет.
Одержимый тяжелой падучей,
Я душой стал, как желтый скелет...»

(стр. 55).

«... Ну, что ж! Я не боюсь его —
Иная радость мне открылась.
Ведь не осталось ничего,
Как только желтый тлен и сырость...»

(стр. 53).

И, наконец, желтый цвет становится уже обобщенно цветом грусти вообще:

«...Снова пьют здесь, дерутся и плачут
Под гармоники желтую грусть...»

(стр. 37).

Никаких обобщений на все творчество Есенина в целом я никак не собираюсь из этого делать — все девять примеров взяты из одного только сборника: Есенин, «Стихи» (1920—1924), изд. «Круг».

Однако проследим далее перипетии значений желтого цвета.

И тут приходится сказать, что несмотря на частые случаи, вроде Есенина, «отрицательное» чтение желтого цвета в основном не имеет даже таких «непосредственно чувственных» предпосылок, какими располагает «мажорное» чтение, и вырастает главным образом все же как противоположность первому.

«... Средние века, — пишет далее Порталь, — автоматически сохранили эти традиции в отношении желтого цвета...»

Но здесь интересно то, что один тон, который в древности выражал одновременно обе противоположности, здесь уже «рационализован» и переходит в различие двух оттенков, из которых каждый обозначает только одну определенную противоположность:

«... Мавры различали противоположные символы по двум различным нюансам желтого цвета. Золотисто-желтый означал «мудрый» и «доброго совета», а блекло-желтый — предательство и обман...»

Еще интереснее толковали дело ученые раввины испанского средневековья:

«... Раввины полагали, что запрещенным плодом с древа познания добра и зла был... лимон, противопоставляющий свой бледный оттенок и едкий вкус золотому цвету и сладости апельсина — этого «золотого яблока», согласно латинскому обозначению...»

Так или иначе, это подразделение сохраняется и дальше:

«... В геральдике золото обозначает любовь, постоянство и мудрость, а желтый цвет противоположные ему качества: непостоянство, зависть и адюльтер...»

Отсюда шел обычай во Франции марать двери предателей в желтый цвет (при Франциске I этому подвергли Карла Бурбонского за его предательство). Официальный костюм палача в Испании должен был состоять из двух цветов: желтого и красного, где желтый цвет обозначал предательство виновного, а красный — возмездие и т. д. и т. д.

Вот те «мистические» основы, из которых символисты желали извлечь «извечные» значения цветов и непреложность их воздействий на психику воспринимающего человека.

И вместе с тем, какая цепкость сохранения традиций в этом деле!

Именно в этом смысле его сохраняет, например, и парижское «арго» — этот бесконечно живой, остроумный, образный народный язык парижан.

Раскроем на слове «jaune» (желтый) страницу 210 одного из многочисленных словарей арго («Parisismen» Alphabetisch geordnete Sammlung der eigenartigsten Ausdrücke des Pariser Argot von prof. Césaire Villatte, 1912):

«... Желтый цвет — цвет обманутых мужей. Например, выражение «жена окрашивала его с ног до головы в желтый цвет» (Sa fémme le pussait en jaune de la tête aux pieds») означает, что жена ему изменяла. «Желтый бал» (Un bal jaune) — бал рогоносцев...»

Но мало этого. Это же обозначение предательства берется шире:

«... с) Желтый — член антисоциалистического профсоюза» (там же).

Последнее встречается даже и в нашем обиходе. Мы говорим о «желтых профсоюзах» и о Втором—«желтом»—интернационале. Мы сохраняем как бы по традиции этот цвет предательства для обозначения предателей рабочего класса!

Двоюродные братья парижского «арго» — «слэнг» и «кант» — Англии и Америки обходятся с желтым цветом совершенно в том же смысле.

Согласно словарю 1725 г. (A New Canting Dictionary 1725) в Англии: желтый — ревнивый (yellow — jealous).

В XVII и XVIII веках там же, в Англии, выражение: «он носит желтые штаны» или «желтые чулки» означает, что он ревнует (См. E. Partridge «A. Dictionary of slang and Unconventional English. Lnd, 1937).

В американском слэнге желтый цвет обозначает еще и трусость (yellow — coward); бояться (become yellow — be afraid); трусливо (yellow—livered—cowardly); ненадежность (yellow—streak—im dependablerus) и т. д.

Так излагает дело словарь A. Dictionary of American slang» by Maurice H. Wescen, 1936.

Такое же применение желтого цвета можно найти и в тексте американских сценариев.

Например, в «Трансатлантической карусели» («Transatlantic Merry-go-Round») Джозефа Марч и Хэрри Конн (фильм выпущен «Юнайтед-Артистс») разговор сыщика Мак Киннэя с Нэдом, подозреваемым в убийстве:

«... Нэд (взволнованно): Я рад, что он убит — да — я сам думал убить его, но не убил.

Мак Киннэй: Почему?

Нэд: Потому, вероятно, что я стал желтым... (Because, J was yellow, J guess).

Наконец и тут и там желтое обозначает фальшивое: yellow-stuff — фальшивое золото (см. Londinismen — slang und cant von H. Baumann).

Там же желтым обозначается и продажность, например, в ставшем ходким повсюду обозначении «желтая пресса».

Однако, пожалуй, самое интересное в этом «символическом осмыслении» желтого цвета это то, что по существу не сам даже желтый цвет, как цвет, их определял.

В древности, как мы только что показали, это чтение возникало как автоматический антипод солнечно-мотивированному положительному «звучанию» желтого цвета.

В средние же века его отрицательная «репутация» слагалась в первую очередь из «суммы «привходящих» и уже не узко цветовых признаков. «Блеклость» вместо «блеска» у арабов. «Бледность» вместо «яркости» у раввинов. И у них же в первую очередь... вкусовые ассоциации: «предательский» кислый вкус лимона в отличие от сладости апельсина!

Интересно, что в арго сохранилась и эта подробность: есть такое популярное французское выражение... «желтый смех» («Rire jaune»). Бальзак в маленькой книжечке 1846 года «Paris marié, philosophie de la vie conjugale» («Философия супружеской жизни») так называет третью главу: «Des risettes jaunes». Пьер Мак Орлан так называет целый роман («Le Rire Jaune»). Это же выражение приводит и упомянутая выше книжечка. «Parisismen». Что же оно означает?

Точным соответствием ему в русском языке будет выражение: «кислая улыбка», (В немецком языке то же самое: «ein saures Lächeln» Sauer — кислое). Интересно что там, где француз ставит цветовое обозначение, русский и немец пользуют соответствующее ему по традиции обозначение вкусовое. Лимон испанских раввинов как бы расшифровывает эту неожиданность!

Самую же традицию разделения желтого цвета на два значения согласно привходящим элементам продолжает и Гёте. Предметно он их связывает с разным характером фактур; психологически же — с новой парой понятий: «благородства» (edel) и «неблагородства» (unedel), в которых звучит элемент уже не только физических предпосылок, но отголоски социальных и классовых мотивов!

В «Учении о цветах» в разделе «Чувственно нравственное действие цвета» читаем:

«... Желтый.

765. Это цвет, ближайший к свету...

766. В своей высшей чистоте он обладает всегда светлой природой и отличается ясностью, веселостью, нежной прелестью.

767. В этой степени он приятен в качестве обстановки — будет ли это платье, занавес, обои. Золото в совершенно не смешанном состоянии дает нам, особенно когда присоединяется еще и блеск, новое и высокое понятие об этом цвете; точно так же насыщенный желтый цвет, выступая на блестящем шелке, например, на атласе, производит впечатление роскоши и благородства...

... 770. Если в своем чистом и светлом состоянии этот цвет приятен и радует нас и в своей полной силе отличается ясностью и благородством, то зато он крайне чувствителен и производит весьма неприятное действие, загрязняясь или до известной степени переходя на отрицательную сторону. Так, цвет серы, впадающий в зеленый, заключает в себе что-то неприятное.

771. Так, неприятное действие получается, когда желтую окраску придают нечистым и неблагородным поверхностям, как обыкновенному сукну, войлоку и т. п., где этот цвет не может появиться с полной энергией. Незначительное и незаметное движение превращает прекрасное впечатление огня и золота в ощущение гадли-

вости, и цвет почета и радости переходит в цвет позора, отвращения и неудовольствия. Так могли возникнуть желтые шляпы несостоятельных должников, и даже так называемый цвет рогоносцев является, собственно, только грязным желтым цветом...»

Однако остановимся здесь на мгновенье и вкратце добавим сюда же данные о зеленом цвете — этом ближайшем соседе желтого цвета. Здесь та же картина. И если в своем положительном чтении он вполне совпадает с тем исходным образом, который мы и предполагали выше, то в своем «зловещем» чтении он опять-таки обосновывается не непосредственными ассоциациями, а все той же амбивалентностью.

В первом чтении он символ жизни, возрождения, весны, надежды. На этом сходятся и христианские, и китайские, и мусульманские верования. Магомету, например, согласно их поверьям, сопутствовали в самых серьезных моментах его жизни «ангелы в зеленых тюрбанах», и з е л е н о е з н а м я становится з н а м е н е м п р о р о к а.

Соответственно этому выстраивался и ряд противоположных чтений. Цвет надежды — он одновременно отвечает и безнадежности и отчаянию: в сценических представлениях Греции темнозеленый (морской) цвет при известных обстоятельствах имел зловещее значение.

Такой зеленый цвет соприкасается с синим. И интересно, что для японского театра, где цветовое значение «наглухо» закреплено за определенными образами, на долю зловещих фигур выпадает именно синий цвет.

В своем письме от 31 октября 1931 года Масару Кобайоши, автор обстоятельного исследования о японских «Кумадори» живописной росписи лиц в театре Кабуки, — мне пишет:

«...Кумадори пользует в основном красный и синий цвет. Красный — теплый и привлекательный. Синий, наоборот. Синий цвет злодеев, а у сверхестественных существ — цвет призраков и дьяволиц...»

Но вернемся к тому, что пишет Порталь о зеленом цвете:

«...Цвет возрождения души и мудрости, он одновременно означал моральное падение и безумие.

Шведский теософ Сведенборг описывает глаза безумцев, томящихся в аду, зелеными. Один из витражей Шартрского собора представляет искушение Христа; на нем сатана имеет зеленую кожу и громадные зеленые глаза... Глаз в символике означает интеллект.. Человек может направить его на добро или на зло. И сатана, и Минерва — и безумие и мудрость — оба изображались с зелеными глазами...» (стр. 132).

Таковы данные. Абстрагируя же зеленый цвет от зелени предметов или желтый от желтых, возводя зеленый цвет в «извечно зеленое» или желтый цвет в «симолически желтое», символист такого рода подобен тому безумцу, о котором писал Дидро в письме к м-м Воллар:

«...Одно какое-либо физическое качество может привести ум, который им занимается, к бесчисленному количеству разнообразнейших вещей. Возьмем хотя бы цвет для примера желтый: золото желтого цвета, шелк желтого цвета, забота желтого цвета, желчь желтого цвета, солома желтого цвета. С каким количеством других нитей сплетена эта нить? Сумасшедший не замечает этих сплетений. Он держит в руках соломинку и кричит, что он схватил луч солнца...»

Безумец же этот — ультраформалист: он видит лишь ф о р м у полоски и ж е л т и з н у цвета, он видит лишь л и н и ю и ц в е т. И цвету и линии как таковым, вне з а в и с и м о с т и о т к о н к р е т н о г о с о д е р ж а н и я п р е д м е т а, он придает решающее значение.

И в этом сам он подобен собственному предку древнейших времен и периода магических верований: здесь также придавалось решающее значение желтому цвету «в себе».

Исходя из этого, так, например, лечили древние индусы ...желтуху: «...основа магической операции состояла в том, чтобы прогнать желтый цвет с больного на желтые существа и предметы, к которым желтый цвет пристал, как например, солнцу. С другой же стороны, снабдить больного красной краской, перенесенной с полнокровного здорового источника, например, красного быка...» Соответственным образом строились и заклинания, отсылавшие «желтуху на солнце» и т. д. Такая же лечебная сила приписывалась и одной желтой разновидности галок и особенно ее громадным золотистым глазам. Считалось, что если пристально вглядеться в ее глаза и птица ответит таким же взглядом, то человек будет излечен — болезнь перейдет на птицу «словно поток, устремившийся вместе со взглядом» (Плутарх). Плиний упоминает эту же птицу и приписывает такое же свойство еще и некоему желтому камню, схожему по цвету с цветом лица больного. А в Греции эта болезнь и по сейчас называется «золотой болезнью» и ее излечению, якобы, помогает золотой амулет или кольцо и т. д. и т. д. (подробности об этом см. Frazer «The golden Bough», англ. изд., том I, стр. 79—80 в главе об имитативной магии).

Не следует впадать в ошибки ни безумца, ни индусского мага, видящих зловещую силу болезни или великую силу солнца в одном лишь золотистом цвете.

Приписывая цвету такое самостоятельное и самодовлеющее значение.

отрывая цвет от к о н к р е т н о г о я в л е н и я, к о т о р о е и м е н н о и с н а б д и л о е г о с о п у т с т в у ю щ и м к о м п л е к с о м п р е д с т а в л е н и й и ассоциаций,

ища абсолюта в соответствиях цвета и звука, цвета и эмоции,

абстрагируя конкретность цвета в систему, якобы, безотносительно «в себе» действующих красок, —

мы ни к чему не придем или, что еще хуже, придем к тому же, к чему пришли французские символисты второй половины XIX века, о которых писал еще Горький («Поль Верлен и декаденты», «Самарская газета» 1896 года №№ 81 и 85):

«...Нужно, сказали они, связать с каждой буквой известное, определенное ощущение, с А — холод, с О — тоску, с У — страх и т. д.; затем окрасить эти буквы в цвета, как это уже сделал Рембо, затем придать им звуки и вообще оживить их, сделать из каждой буквы маленький живой организм. Сделав так, начать их комбинировать в слова...» и т. д.

Вред от такого метода игры на абсолютных соответствиях очевиден. (Художественно Горький пригвоздил его в другом месте, дав Климу Самгину лепетать о «лиловых словах».)

Но если пристальнее всмотреться в приведенные в предыдущей статье отрывки подобных таблиц «абсолютных» соответствий, то мы увидим, что почти неизменно сами же авторы толкуют по существу совсем не об декларируемых ими «абсолютных соответствиях», а об о б р а з а х, с которыми у них л и ч н о связано то или иное цветопредставление. И от этой разнородности образных представлений и проистекает то разнообразие «значений», которые одному и тому же цвету придают разные авторы.

Рембо очень решительно начинает с номенклатурной таблицы абсолютных соответствий: «А — черный, белый — Е» и т. д.

Но во второй строке сам же говорит: «...тайну их скажу я в свой черед...» И дальше действительно раскрывает «тайну», не только тайну образования собственных личных звукоцветосоответствий, но и самого принципа установления подобных соответствий у любого автора.

Каждая гласная в результате его личной жизненной и эмоциональной практики у Рембо принадлежит к определенному ряду образных комплексов, в которых присутствует и цветовое начало.

«И» — не просто красный цвет. Но:

«... «И» — пурпурная кровь, сочащаяся рана иль алые уста средь гнева и похвал...»

«У» — не просто зеленый. Но:

«... «У» — трепетная рябь зеленых волн широких, спокойные луга, покой морщин глубоких на трудовом челе алхимиков седых...» (Вспомним, что у Лафкадио Херна — см. выше — на долю схожей фигуры «престарелого грека в морщинах» приходится... заглавное «Икс») и т. д. и т. д.

Здесь цвет не более, как раздражитель в порядке условного рефлекса, приводящий в ощущение и на память весь комплекс, в котором он когда-то соучаствовал.

Вообще же существует мнение, что «Гласные» Рембо написаны под влиянием воспоминаний о детском букваре. Такие буквари, как известно, состоят из крупных букв, рядом с которыми помещаются предметы и животные на ту же букву. Название буквы запоминается через животное или предмет. «Гласные» Рембо вероятнее всего созданы по этому «образу и подобию». К каждой букве Рембо подставляет такие же «картинки», с которыми для него связана та или иная буква. Картинки эти разного цвета, и определенные цвета таким образом связываются с определенными гласными.

Совершенно то же самое имеет место и у остальных авторов.

Вообще же «психологическая» интерпретация красок «как таковая» дело весьма скользкое. Совсем же нелепой она может оказаться, если эта интерпретация еще будет претендовать на социальные «ассоциации».

Как подкупающе, например, видеть в блеклых тонах костюма французской аристократии конца XVIII века и пудреных париков «как бы» отражение «оттока живительных сил от высших слоев общества, на историческую смену которому движутся средние слои и третье сословие». Как выразительно вторит этому блекнущая гамма нежных (читай: изнеженных!) оттенков костюма аристократов! Между тем дело гораздо проще: первый толчок к этой блеклой гамме давала... пудра, осыпавшаяся с белых пудреных париков на яркие краски костюмов. Так впервые приходит на ум эта «гамма блеклых тонов». Но она тут же становится и «утилитарной» — ее тона становятся как бы защитным цветом — своеобразным «хаки», на котором осыпавшаяся пудра уже не «диссонанс», а просто... незаметна.

Красный и белый цвет достаточно давно связали свою окраску традицией антиподов (войны Алой и Белой розы). В дальнейшем же и с определенным направлением своих социальных устремлений (как и представление «правых» и «левых» в обстановке парламентаризма). Белыми были эмигранты и легитимисты еще с периода Французской революции. Красный цвет (любимый цвет Маркса и Золя) связан с революцией. Но даже и здесь есть моменты «временных нарушений». Так на исходе Великой французской революции «выжившие» представители французской аристократии, т. е. самые ярые представители реакции, заводят моду носить... красные платки и фуляры. Это тот период, когда они же носят характерную прическу, отдаленно напоминающую стрижку волос императора Тита и названную поэтому «à la Titus». С Титом она «генетически» ничего общего не имеет, кроме случайного внешнего сходства. А по существу является символом непримиримой контрреволюционной вендетты, ибо воспроизводит ту стрижку, открывавшую затылок, которой подвергали осужденных на гильотину аристократов. Отсюда же и красные платки, как память о тех фулярах, которые смачивали кровью «жертв гильотины», создавая своеобразные реликвии, вопиящие о мести в отношении революции.

Так почти и весь остальной «спектр» красок, проходящий по моде, почти всегда связан с анекдотом, т. е. с конкретным эпизодом, связывающим цвет с определенной ассоциацией идей.

Стоит вспомнить из той же предреволюционной эпохи коричневатый оттенок, входящий в моду вместе с рождением одного из последних Людовиков; оттенок, само название которого не оставляет никаких сомнений в своем происхождении: «caca Dauphin» («кака Дофина»). Но известны и «caca d'oie» («кака гуся»). Так же за себя говорит цвет «puce» (блоха). А промчавшаяся при Марии Антуанетте мода высшей аристократии на желто-красные сочетания имеет очень мало общего с этой же гаммой у... испанского палача (как обрисовано выше). Это сочетание называлось «Cardinal sur la paille» («Кардинал на соломе») и несло смысл протеста французской аристократии по поводу заключения в Бастилию кардинала де-Роган в связи с знаменитым делом об «Ожерелье королевы».

Здесь, в подобных примерах, которые можно было бы громоздить до бесконечности, лежит в основе совершенно такая же «анекдотичность», как и в том, что заставляет большинство из приведенных выше авторов давать «особые» истолкования значениям цветов. Здесь они только более наглядны и более известны по тем анекдотам, что их породили!

Можно ли на основании всего сказанного вовсе отрицать наличие каких бы то ни было соответствий между эмоциями, тембрами, звуками и цветами? Соответствий общих, если не всему человечеству, то хотя бы отдельным группам?

Конечно, нет. Даже чисто статистически. Не говоря уже о специальной статистической литературе по этому вопросу, можно здесь сослаться на того же Горького; в уже цитированной статье, приведя сонет Рембо, он пишет:

«... Странно и непонятно, но если вспомнить, что в 1885 году по исследованию одного знаменитого окулиста 526 человек из студентов Оксфордского университета, оказалось, окрашивали звуки в цвета и, наоборот, придавали цветам звуки, причем единодушно утверждали, что коричневый цвет звучит, как тромбон, а зеленый — как охотничий рожок, может быть этот сонет Рембо имеет под собой некоторую психиатрическую почву...»

Совершенно очевидно, что в чисто «психиатрическом» состоянии эти явления, конечно, будут еще более повышенны и наглядны.

В подобных же пределах то же можно сказать и о связи цветов с «определенными» эмоциями.

Еще опыты Бинэ (Alfred Binet «Recherches sur les altérations de la conscience chez les hystériques». Revue philosophique, 1889) установили, что впечатления, доставляемые мозгу чувственными нервами, оказывают значительное влияние на характер и силу возбуждений, передаваемых мозгом в двигательные нервы. Некоторые чувственные впечатления действуют ослабляющим или задерживающим образом на движения («угнетающе», «запре-

ющие»), другие, напротив, сообщают им силу, быстроту и живость — это «динамические» или «двигательные». Так как с движением или возбуждением силы всегда связано чувство удовольствия, то всякое живое существо стремится к динамическим чувственным впечатлениям и, напротив, старается обойти задерживающие и ослабляющие впечатления. Красный цвет оказывается чрезвычайно возбудительным. «Когда мы, — говорит Бинэ в описании опыта с истеричкой, страдающей отсутствием чувствительности половины тела, — клали в бесчувственную правую руку Эмилии К. динамометр, то рука выдавливала 12 килограммов. Стоило ей в это мгновенье показать красный круг, тотчас количество килограммов под бессознательным давлением удваивалось...»

«...Насколько красный цвет возбуждает к деятельности, настолько фиолетовый, наоборот, задерживает ее и ослабляет» (Ch. Féré «Sensation et mouvement». Revue Philosophique», 1886).

Это вовсе не случайность, что у некоторых народов фиолетовый цвет избран исключительно траурным... «Вид этого цвета действует угнетающе, и чувство печали, вызываемое им, согласуется с печалью подавленного духа...» и т. д., и т. д. (Цитирую по М. Нордау «Вырождение». Книга первая «Fin de siécle»).

Подобные же качества красному цвету приписывает и Гёте. Подобные же соображения заставляют его подразделять цвета на активные и пассивные («плюс и минус»). С этим же связаны и популярные подразделения на тона «теплые» и «холодные».

Так, еще Вильям Блэк (1757—1827) в своем памфлетном обращении к римским папам послерафаэлевских эпох восклицает:

«...Нанимайте идиотов писать холодным светом и теплыми тенями...»

Если все эти данные может быть еще и далеки от того, чтобы образовать убедительный «научный свод», то чисто эмпирически искусство этим пользуется давно и достаточно безошибочно.

Даже несмотря на то, что нормальный человек реагирует на все это, конечно, менее интенсивно, чем м-м Эмилия К. при виде красного цвета,—художник хорошо знает эффекты своей палитры. И не случайно, что для двигательного урагана своих «Баб» Малявин заливает холст разгулом яркокрасного цвета!

Очень близкое к этому пишет опять-таки Гёте. Красный цвет он делит на три разновидности: красный, красно-желтый и желто-красный. Из них желто-красному, т. е. тому, что мы назвали бы... цветом «танго», он приписывает именно такие же «способности» психически воздействовать:

«...775. Активная сторона достигает здесь высшей энергии и немудрено, что энергичные, здоровые, малокультурные люди находят особенное удовольствие в этом цвете. Склонность к нему обнаружена повсюду у диких народов. И когда дети, предоставленные самим себе, занимаются раскрашиванием, они не жалеют киновари и сурика.

776. Когда смотришь в упор на желто-красную поверхность, кажется, будто цвет действительно внедряется в наш орган...

...Желто-красная материя вызывает у животных беспокойство и ярость. Я знал также образованных людей, которые не могли выносить, когда в пасмурный день им встречался кто-нибудь в багряном пальто...»

Что же касается непосредственно нас интересующей области соответствий звуков и чувств не только эмоциям, но и друг к другу, то мне пришлось натолкнуться на ряд любопытных данных и помимо научных или полунаучных книг.

Источник этот может быть и не совсем «канонический», но зато весьма непосредственный и достаточно логически убедительный.

Речь идет об одном моем знакомом, тов. Ш., с которым меня в свое время познакомили покойный проф. Выготский и проф. Лурья. Тов. Ш., не находя другого применения своим исключительным качествам, несколько лет работал на эстраде, поражая публику турдефорсами в области памяти. Исключительные же качества тов. Ш. состояли в том, что он, будучи абсолютно нормально развитым человеком, вместе с тем сохранил до зрелого возраста все те черты первичного чувственного мышления, которые у человечества по мере развития утрачиваются и переходят в нормально логическое мышление. Здесь на первом месте безграничная способность запоминать в силу конкретно предметного видения вокруг себя всего того, о чем говорят (в связи с развитием способности обобщать эта ранняя форма мышления при помощи накопляемых единичных фактов, хранимых в памяти, отмирает).

Так он с одного раза мог запомнить какое угодно количество цифр или бессмысленно перечисленных слов. При этом он тут же мог по памяти «зачитывать» их с начала к концу; с конца к началу; через одно, два, три; по очереди снизу и сверху и т. д. При этом, встречая вас через год-полтора, он проделывал это с подобным столбцом совершенно так же безошибочно. И во всех подробностях воспроизводил не только любой, имевший прежде место разговор, но и все эксперименты на память, которым его когда-либо кто подвергал (а «столбцы» иногда содержали по нескольку сотен слов!). Здесь и «эйдетика», т. е. способность неосмысленно, но зато автоматически точно воспроизводить рисунок любой сложности (эта способность начинает пропадать по мере того, как вырабатывается способность осмыслять соотношения в рисунке или картине и сознательно относиться к изображенным на них вещам) и т. д. и т. д.

Повторяю, что в данном случае все эти черты и способности сохранились одновременно с вполне нормальными чертами вполне развитой деятельности сознания и мышления.

Тов. Ш., конечно, как никто, обладал и синэстетикой, частично образцы которой мы приводили выше и которая состоит в способности видеть звуки — цветом и слышать цвета—звуками. На эту тему мне с ним приходилось беседовать. И самое интересное, за достоверность чего, пожалуй, можно поручиться, это тот факт, что шкалу гласных он видит вовсе не цветовой, а лишь как шкалу оттенков света. Цвет же вступает только с согласными. Для меня такая картина звучит гораздо убедительнее всех тех выкладок, что мы приводили выше.

Можно сказать, что чисто физические соответствия в колебаниях звуковых и цветовых безусловно существуют.

Но столь же категорически приходится сказать и то, что с искусством все это в таком виде будет иметь весьма мало общего.

Если и существует это абсолютное соответствие между цветом и тоном, а это, вероятно, именно так, то даже и тогда орудование этим «абсолютом» соотношений приводило бы наш кинематограф в лучшем случае к такому же курьезу, к какому пришел тот золотых дел мастер, которого описал Жан д'Удин:

«...Один мой знакомый золотых дел мастер, очень умный, очень образованный, но, очевидно, мало артистичный, задался целью делать во что бы то ни стало оригинально вещи: лишенный сам, вероятно, творческой

изобретательности, он решил, что все природные формы красивы (что, кстати, совершенно неверно), и вот в своем творчестве он довольствуется точным воспроизведением изгибов и линий, возникающих из разных явлений природы при анализе их физическими аппаратами. Так, он берет за образец световые изгибы, получаемые на экране при помощи диапазонов, снабженных на концах зеркалами и вибрирующих в перпендикулярных друг к другу плоскостях (прибор, употребляемый в физике для изучения относительной сложности музыкальных интервалов). Он копирует, например, на поясной пряжке завиток, образуемый двумя диапазонами, построенными в октаву, и конечно никто не убедит его в том, что хотя консонанс октавы в музыке и составляет совершенно простой аккорд, однако пряжка, им изобретенная, не вызовет в нас через посредство глаза то же впечатление, какое вызывает октава. Или сделает брошку: возьмет и вырежет в золоте тот характерный изгиб, который производят два диапазона, построенные в нону, и совершенно уверен, что он создает в пластике нечто равнозначащее тому, что Дебюсси ввел в музыку...» (Стр. 60 русского перевода книги Жан д'Удина «Искусство и жест».)

В искусстве решают не абсолютные соответствия, а произвольно образные, которые диктуются образной системой того или иного произведения.

Здесь дело никогда не решается и никогда не решится непреложным каталогом цветосимволов, но эмоциональная осмысленность и действенность цвета будет возникать всегда в порядке живого становления цветообразной стороны произведения, в самом процессе формирования этого образа, в живом движении произведения в целом.

Даже в однотонном фильме один и тот же цвет не только совершенно определенный образный «валёр» внутри того или иного фильма, но вместе с тем и совершенно различный в зависимости от того образного осмысления, который ему предписывала общая образная система разных фильмов.

Достаточно сличить тему белого и черного цвета в фильмах Старое и новое и Александр Невский. В первом случае с черным цветом связывалось реакционное, преступное и отсталое, а с белым — радость, жизнь, новые формы хозяйствования.

Во втором случае на долю белого цвета с рыцарскими облачениями выпадали темы жестокости, злодейства, смерти (это очень удивило за границей и было отмечено иностранной прессой); черный цвет вместе с русскими войсками нес положительную тему — геройства и патриотизма.

Пример образной относительности цвета я приводил еще очень давно, разбирая вопрос относительности монтажного образа вообще:

«... Если мы имеем даже ряд монтажных кусков:

Седой старик,
Седая старуха,
Белая лошадь,
Занесенная снегом крыша,

то далеко еще не известно, работает ли этот ряд на «старость» или на «белизну».

И этот ряд может продолжаться очень долго, пока, наконец, не попадется кусок—указатель, который сразу «окрестит» весь ряд в тот или иной «признак».

Вот почему и рекомендуется подобный индикатор ставить как можно ближе к началу (в «правомерном» построении). Иногда это даже вынужденно приходится делать... титром...» (Статья «4-е измерение в кино», газета «Кино», август 1929 г.)

Это значит, что не мы подчиняемся каким-то «имманентным законам» абсолютных «значений» и соотношений цветов и звуков и абсолютных соответствий между ними и определенными эмоциями, но это означает, что мы сами предписываем цветам и звукам служить тем назначениям и эмоциям, которым мы находим нужным.

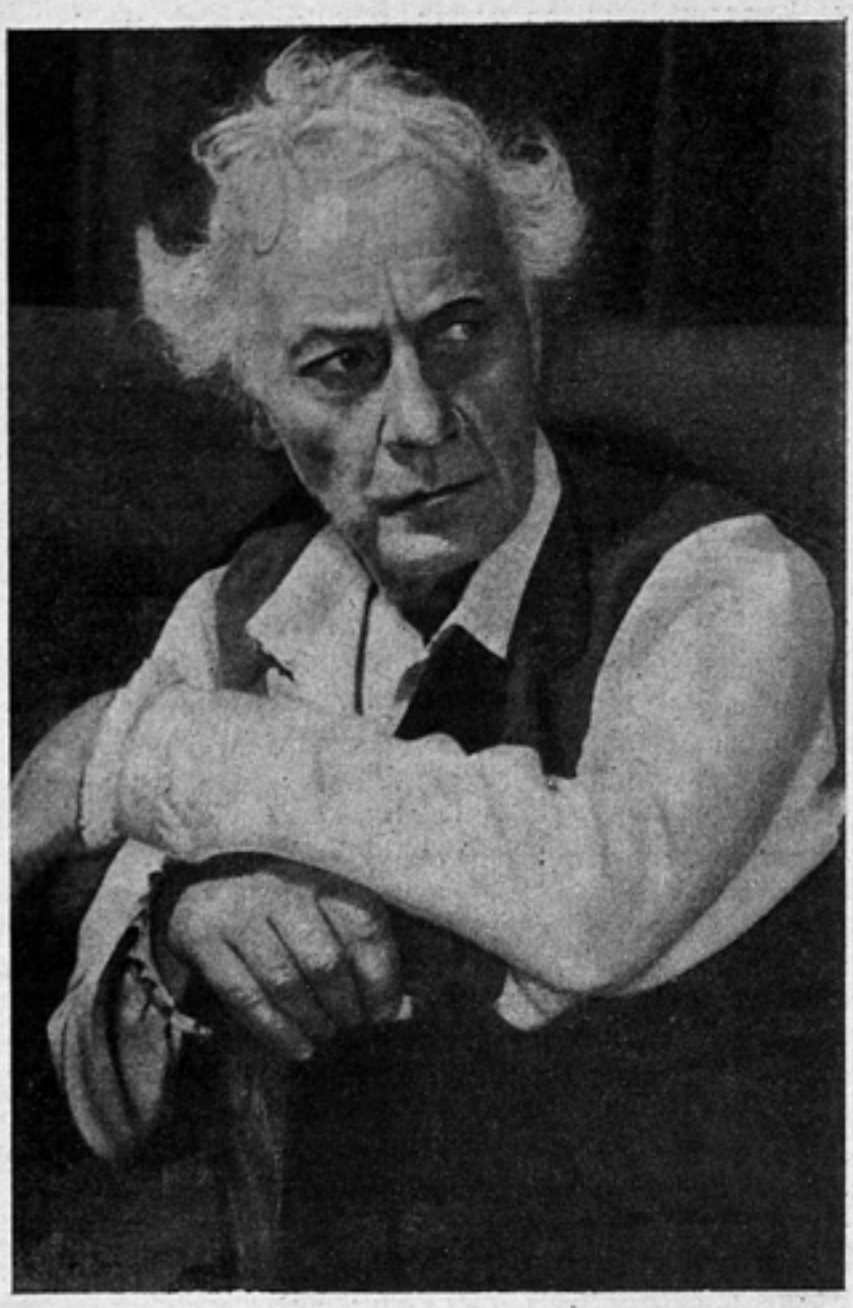
Конечно, «общепринятое» чтение может послужить толчком и даже очень эффективным при построении цветообразной стороны драмы.

Но законом здесь будет не абсолютное соответствие «вообще», а та выдержанность вещи в определенном тонально-цветовом ключе, который на протяжении вещи в целом предпишет ей образный строй всего произведения в строгом соответствии с его темой и идеей.

Суворов

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

Г. Гребнер



«СУВОРОВ»
Сценарий Г. Гребнера. Постановка засл. деят. иск. В. Пудовкина и М. Доллера. Оператор засл. деят. иск. А. Головня. Мосфильм. На фото: арт. Н. П. Черкасов в роли Суворова.

Увертюра.

Чистейшая гармония фанфар сменяется боевыми громами суворовского «генерал-марша». За переливами флейт и гудением литавр слышен раскатистый и дерзкий хохот проходящих полков... ...Марш уплывает вдаль. Остаются барабаны, потом возникает прерывистый конский топот.

Начинается фильм.

Сквозь надпись

ОКТЯБРЬ 1794 ГОДА

стремительно движется на аппарат широкая каменистая дорога. Угрюмые облака нависли над горизонтом. Навстречу невидимым всадникам (как бы находящимся перед кадром) стелется унылый осенний пейзаж. Слышно, как звенят подковы, как скрипят седла, как храпят кони, мчащиеся бешеным карьером.

Дорога и надпись внезапно исчезают, повидимому всадники круто свернули на проселок. Подковы приглушенно стучат по мягкому грунту. И, наконец, всадники появляются в кадре. Их двое. Первый — роскошно одетый офицер в чине поручика (Мещерский). Второй — его ординарец-драгун.

Из кустов на дорогу вышла темная солдатская фигура в высоком кивере с ружьем в руках.

— Стой!.. — заорал солдат.

Налетевшие всадники круто осадили коней.

— Чорт... Коня напугал!.. Что надо? — нагнувшись в седле, спросил Мещерский.

— Пароль, вашбродь? — сурово ответил солдат.

— Екатерина... — негромко и несколько недовольно отозвался Мещерский и после того, как солдат, отступив на шаг, движением штыка указал, что путь свободен, грозно спросил:

— Какого полка?

— Черниговского, вашбродь, отряда генерала Дерфельдена...

— Дерфельдена?.. — поднявшись на стременах, удивленно переспросил поручик. — А где же суворовские?

— Суворовские ушли... — насмешливым баском отозвался второй солдат, появившийся из дорожных кустов.

В тот же момент с противоположной стороны налетел кавалерийский разъезд с офицером во главе. Юный, похожий на переодетую девушку, начальник разъезда отдал Мещерскому салют и вмешался в разговор:

— Отряд генерала Суворова снялся сегодня утром и скорым маршем ушел вперед.

— Что за вздор, куда вперед? Я никого не встретил по дороге! — высокомерно прервал Мещерский.

Молодой офицер подвел коня бок о бок к Мещерскому и заговорил в тоне приятельской беседы:

— Войска генерала Суворова пошли дорогой удивительной... Не по большой, а изволите видеть, вот виднеется... (Офицер показал рукой вдаль.) лесом, забирая вправо...

— Лесом? — все так же высокомерно переспросил Мещерский. — Но ежели судить по картам, в этих лесах болота и топь?

— Так точно, — оживленно подтвердил офицерик. — Вы знаете, мы сами удивлены очень! Совершенная внезапность — встали и ушли! Я даже думаю...

— Где артиллерия? — перебил Мещерский.

— Ушла стороной по сельским дорогам в том же направлении... (Юноша оглянулся по сторонам и понизил голос до шопота.) Но там, за лесом, польский укрепленный лагерь!.. Интересно знать, что скажут в штабе командующего? Вы из штаба?

Роскошный Мещерский презрительно поднял брови:

— Ваша служба, полагаю, состоит не в том, чтобы расспрашивать адъютанта штаба, а моя не в том, чтобы сообщать мнение штаба первому встречному... — отрезал

гвардеец и, обернувшись к ординарцу, скомандовал: — Вперед!..

Умчался... За ним рванулся ординарец.

Молодой офицерик растерянно и обиженно смотрит им вслед.

— Вишь, дунул... — сказал соседу кавалерист из разъезда.

— Догонит... — опасливо проговорил другой.

— Суворова догонишь!.. Не таковский!.. — иронически заключил гренадер-часовой, направляясь к кустам.

Сумерки сгущаются. На лесной поляне тлеет убогий костер. Вокруг него пять или шесть темных фигур в высоких киверах прислушиваются к хрусту и шороху, доносящемуся из чащи. Слышен тяжелый храп приближающихся коней. Солдаты всматриваются в полумрак.

— Правей бери... Топко!.. Завязнешь!..—крикнул один.

Несколько секунд спустя прямо на огонь вырвались взмыленные кони.

Слышен голос Мещерского:

— Суворовские?.. Где генерал?

— Далече... К утру, может статься, догонишь!

— Ежели коня не загонишь!..

— Где генерал-аншеф Суворов, спрашиваю? Кто такие?

Солдаты подтянулись, разглядев офицерскую форму:

— Отставшие, вашбродь. В топи увязли, на своих-то ногах разве угонишься!

— Говори толком, где пехота?

— На подводы да на коней к казакам посажена. Такое только Александр Васильич выдумать может. Возьмите хоть одного, вашбродь, сделайте милость. Все ж лишний штык на баталии! — взмолился один из солдат.

— Вперед... — крикнул ординарцу Мещерский и рванулся вперед по узкой лесной тропинке.

Исчез...

— Один такой догнал!.. — неприязненно сказал старый солдат и сердито махнул рукой. — А ну, вставай, ребята!

В ночных сумерках бешеная скачка по лесной дороге. Копыта коня прогремели по мостику. Второй конь, поскользнувшись на бревнах, рухнул куда-то в темноту, увлекая за собой всадника. Раздался стон. Мещерский, проскакавший первым, повернул коня и, появившись на краю канавы, швырнул ординарцу походную сумку. Крикнул в темноту:

— Водку себе возьми... Во фляге...

Ускакал...

На краю канавы появилось бледное, искаженное болью лицо ординарца:

— Чорт бешеный! — шепчет он вслед Мещерскому.

В центре лесной поляны либо на перекрестке дорог Мещерский в недоумении осадил коня и прислушался. Издалека донесся глухой орудийный залп.

— Безумие и непонятность, — прошептал Мещерский, ударив нагайкой измученного долгой скачкой коня.

Умчался.

Чуть брезжит рассвет. На лесном холме убогая избушка лесничего. Вокруг крыльца следы только что ушедших войск. Порванные коновязи. Охапки сена. Разбитая военная повозка... К крыльцу привязана тощая обозная лошаденка.

Орудийный гул сильнее. Слышны оружейные залпы.

— Эй, эй!.. — кричит Мещерский, шагом подъезжая к крыльцу.

Конь еле держится на ногах. Клочьями падает белая пена.

На крыльцо выходит седой камердинер суворовский Прохор Степанович Дубасов. Он держит в руках темный генеральский мундир с орденами и высокие ботфорты со шпорами.

— Эй, эй!.. — повторяет окрик Мещерский. — Здесь что ли штаб?

— Был штаб, батюшка, — невозмутимым тоном отвечает Прохор, ковыляя по ступенькам крыльца. — Был, да сплыл! Сам видишь — нет никого.

— Где Суворов? — грозно крикнул Мещерский.

Прохор Степанович остановился и обиженно взглянул на незнакомого офицера.

— Не Суворов, вашброд, а генерал-аншеф, его сиятельство граф Суворов-Рымникский!.. — наставительно начал он, но в тот же миг потрясающий орудийный гул и далекое мощное ура прервали его и заставили обоих коней шарахнуться в сторону.

— ...Где «ура» там и Суворов, — гордо закончил Прохор Степаныч.

— Я адъютант из штаба с эстафетой, — растерянно пробормотал Мещерский, устало покачнувшись в седле.

— Вижу, вашбродь, вижу... Лошадку-то загнал? Возьми уж мою, коли...

Прохор Степаныч дружелюбным жестом указал на своего неказистого ободранного коника.

— Дурак... — сквозь зубы процедил Мещерский и, собрав последние силы, ударил нагайкой своего коня.

Конь двинулся медленным шагом.

Прохор Степаныч подошел к своей лошаденке и перебросил через седло мундир и ботфорты.

— И всегда вот так... — ворчит он, затягивая подпругу. — Не доглядишь, без мундира и ускакал. Ах, ты озорник, ах, сорви-голова.

Кряхтя уселся в седле, взмахнул нагайкой и вдруг, преобразившись весь, свистнул удалым разбойничьим посвистом. Вздыбился помолодевший конь, подпрыгнул и с места рванул карьером.

Опушка леса. Дальше, насколько хватает глаз, расстилается широкое поле. Кое-где обозначаются контуры холмов. На опушку, пошатываясь, вышел Мещерский и остановился, в изнеможении прислонившись к березке. Конь, видимо, погиб. Адъютант волочит по земле седельную сумку с пистолетами.

Тяжелый пороховой дым стелется над горизонтом. Утренний ветер протягивает его и тогда по склонам холмов видны извилистые линии брустверов. Там, у горизонта, копошится гигантский людской муравейник. Налетевший ветер доносит далекие раскаты ура.

Мещерский устало вздохнул и недоуменно развел руками.

Почти тотчас верхом на своем мохнатом коньке появился Прохор Степаныч.

— Садись позади, вашбродь, — милостиво предлагает он Мещерскому. — Мы с Александром Васильичем так-то вот всю пехоту сквозь лес перекинули... Садись, дело военное... Конь добрый — вынесет!

— Ура... ура... — ревет поле.

Перед нами опрокинутый, вдребезги разбитый неприятельский лагерь. Словно ураган пронесся над холмами. Брустверы усеяны телами убитых. Кое-где, опираясь друг на друга, бредут раненые.

Широкая пыльная дорога уходит в даль. По обеим ее сторонам толпятся сотни людей... Задымленные поро-

хом гренадеры срывают кивера и весело машут ими в воздухе, десятками громоздятся на высокие польские повозки, всматриваются вперед и кричат, кричат...

Приближается необычайная процессия.

Впереди шагают мальчишки-барабанщики и лихо бьют походный марш. Следом за ними два рослых фанагорийца несут на скрещенных руках улыбающегося Суворова. На нем простая белая рубашка. На груди и на шее — любимые ордена — георгиевские кресты. На ногах светлые егерские рейтузы и короткие мягкие сапожки. В руках неизменный деревянный костылик. На голове съехавшая на затылок скромная егерская каска.

Рядом с гренадерами шагает черноволосый быстроглазый полковник Багратион. Дальше — беспорядочно смешавшаяся толпа солдат и офицеров.

Размахивая своим костыликом, Суворов весело кричит:

— Чудо-богатыри... Птенцы мои... Слава вам, слава!

— Ура-а... — отвечает поле.

Разговор на одной из высоких польских телег, сверху донизу унизанной гренадерами.

— Лошадь под ним, слышь, убили!.. — говорит один из фанагорийцев.

— А сам-то, родимый, цел ли?.. — с тревогой спрашивает подбежавший гренадер.

— А вот, смотри!..

Процессия проходит мимо.

— Ура, ура... — ревут гренадеры.

Доносятся слова Суворова:

— Славно поработали, братцы мои... Лихо причесали панские кудри.

Процессия поднимается на вершину холма, находящегося в центре разрушенного, дымящегося лагеря. Там, на вершине, выстроились командиры полков—участники боя. На полшага позади каждого из них застыли адъютанты. Несколько ближе к Суворову стоят гренадеры, отбившие польские знамена. При приближении процессии знамена склоняются в дорожную пыль. Одно из этих знамен держит молодой, растерянно улыбающийся гренадер. Его кивер потерян в бою, ветер треплет русые волосы, мундир изорван в клочья, один рукав исчез неизвестно куда. Позади молодого стоит роскошный, весь в орденах, усатый фельдфебель Платоныч.

— Ниже, опускай ниже... — шепчет Платоныч на ухо молодому.

Гренадеры опустили Суворова на землю.

— Герои, герои, — шепчет Суворов, легкой походкой приближаясь к знаменам.

— Неужто ты? — спрашивает он у молодого, указывая на склоненное знамя.

Паренек, окончательно растерявшись, повернулся к Платонычу.

— Он... — гордо прикладывая к киверу три пальца, отвечает Платоныч.

— Как звать-то, сынок? — продолжает расспрашивать Суворов.

— Синица... — звонко отвечает парень и снова робеет.

— Иван Синица, — рявкнул из-за его спины Платоныч. — В бою в первый раз!

— А ты, Платоныч, не хвастай! — смеется Суворов. И снова оборачивается к молодому.—Синица, говоришь? Какая ж птица синица? Нет, брат, синица не годится!.. Герой ты! Хват! Орел!.. Так орлом и оставайся!.. Спасибо за нового героя, Платоныч...

Суворов устремился вперед к строю старших офицеров. Навстречу ему несется отрывистый звон шпор.

— Коротко сказать — мы их побили... — уже издали начинает кричать Суворов. — Дадим ли полякам опомниться? Помилуй бог, — не дадим... А посему продолжаем удар. Варшава на носу... Отдых малый и вперед...

Суворов подходит к командиру фанагорийцев:

— Фанагорийцы — отлично!

К командиру суздальцев:

— Суздальцы — хорошо!

Проходит мимо командира ростовцев:

— Ростовцы — ничего не скажу!

И, остановившись, наконец, перед последним из полковников, начинает кричать, постукивая костыликом о землю:

— Азовцы — никуда не годится! Песни орать мастер, а в бой вступать аппетиту нет? В болоте застрял? Обмишулился? Секунды растерял... Да кабы не Тюрин-полковник, что б с тобой было?.. (Обернулся.) Где Тюрин?

— Здесь, Александр Васильевич, — раздался низкий приятный голос и к Суворову подошел скромный усатый задымленный порохом полковник Тюрин. Суворов крепко обнял его.

— Спасибо... Герой... Солдат... Вот, чтоб ждать не долго... (Суворов отстегивает от рубашки свой георгиевский крест и укрепляет его на грудь полковника Тюрина.) Возьми мой... Батальонному полковнику Тюрину — с л а в а...

Слышен восторженный рев окружающих.

Тюрин отступает, вытирая слезы.

Неугомонный генерал, прищурив глаза и всмотревшись в толпу, бросается вперед и вытаскивает на середину корпусного интенданта, болезненно полного человека:

— А ты, где ж, павлин пучеглазый, с кашами да фуражом пропадал? Солдатство после боя приустало, а тебя нет. Вот что, запомни впредь и твердо: замедлишь — на первой осине повешу... И ты мне верь — я тебя люблю и слово свое сдержу!..

Толпа расступается. К Суворову подходят два гиганта — атаманы Денисов и Платов.

Отрывисто звенят шпоры штабных. Кавалеристы один за другим подходят к рапорту:

— На двадцать верст чисто... Два батальона поляцких в болото загнали. Сидят по пояс. Ждут покуда вытащим, — рапортует Денисов.

— Пленных один эскадрон, остальные не уберегли сь, пришлось порубить малость! — мрачно рапортует Платов, с головы до ног одетый в черное.

— И правильно — недорубленный лес опять вырастает... Кавалерии русской салют и слава! — кричит Суворов, становясь на цыпочки и поочередно целуя кавалерийских командиров.

С мундиром в руках подошел Прохор.

— Мундир надень... — шепчет он, становясь позади Суворова.

— Уйди, Прошенька, — отмахивается тот, намереваясь обрушиться на какую-то новую жертву. Но Прохор не сдается.

— Адъютант прибыл. Надень мундир, говорят.

— Адъютант? — переспросил Суворов. — Чей такой? Где?

Офицеры, окружающие полководца, раздались по сторонам, образовав небольшой круг. Мещерский подошел, четко отбивая прусский шаг, и остановился, звонко щелкнув шпорами.

— Личный адъютант командира отдельного корпуса его сиятельства генерал-аншефа князя Лобанова-Ростовского гвардии поручик Мещерский с эстафетой, — единым духом выпаливает Мещерский.

— Догнал-таки — удивленно всплеснул руками Суворов. — А ну, давай ее сюда, эстафету твою.

Мещерский вынул эстафету из-за обшлага мундира, поднял ее на уровень лба и вручил пакет Суворову. Тот разорвал конверт, зоркими глазами пробежал текст письма и тотчас вернул эстафету Мещерскому.

— А ну, читай, голубчик, да погромче. Тут все свои.

Мещерский читает эстафету:

«Его сиятельству кавалеру и графу...» — начинает он, но Суворов тотчас прерывает его.

— Короче: «Генералу Суворову»! Дальше...

— Эстафета... — продолжает Мещерский. — «Исполняя приказ главнокомандующего фельдмаршала графа Репнина, выступил я сего дня поутру по проезжим дорогам в направлении польского укрепленного лагеря, что у деревни Соколка».

— Стой! — весело крикнул Суворов. — Стало быть, к этому лагерю?

Мещерский недоверчиво посмотрел вокруг, но промолчал. Струя дыма протянулась по вершине холма. Адъютант продолжает чтение:

«В приказании главнокомандующего, кое вам, ваше сиятельство, известно, изложено...»

Суворов кивнул головой и даже слегка передразнил Мещерского:

— Изложено, изложено! Я приказание-то вчера получил и сказано там на редкость ясно: «Итти к Соколке и скоро». Генералу же Лобанову-Ростовскому поспешать со мною вместе... (Суворов взмахнул костыликом, словно освобождая себе горизонт, потом приложил руку к глазам, заслоняя солнечный свет.) А вот его что-то и не видно!

Мещерский обиженно выпрямился, хотел что-то сказать, но Суворов досадливо махнул рукой:

— Так, так... Читай дальше!

Мещерский вновь поднял эстафету к глазам:

«А посему прошу, ваше сиятельство, ускорить движение на баталию и, соединившись со мной в поле, развернуться согласно артикула для совместной атаки вражеского лагеря не позднее шестаго сего октября».

— Стой, стой! — опять закричал Суворов. — Это как же так «шестаго октября»? А сегодня какое?

— Пятое, Александр Васильевич, — подсказал Багратион.

— Пятое! — подтвердил Суворов. — Стало быть, твой-то Лобанов-Ростовский, поди уж полдороги прошел? Завтра здесь будет? Завтра, говоришь, в атаку итти? Ух ты, беда какая! А предмета-то для атаки и нету? Нет его, польского лагеря... Сам смотри — дым один!.. Выходит — обмишурились мы? Разбили врага, генерала того-его не дождавшись?

В суворовской свите нарастает с трудом сдерживаемый хохот.

— Что же делать-то, помилуй бог? Ась? — продолжает издеваться Суворов. — Уж не повернуть ли нам вспять, да вместе с Лобановым опять на лагерь ударить? Нет, невозможно. Сам видишь!

Мещерский вновь вытянулся в струну, но так разволновался, что даже «петуха пустил», отвечая Суворову:

— Осмелюсь доложить: наш корпус движется со скоростью, предусмотренной уставом.

— «Не торопясь поспешает?» — язвительно усмехнулся Суворов. — Да ведь как? Кругом, голубчик, круго-ом... А я лесом прошел... Втрое быстрее, вдвое короче. (Суворов обернулся к своим адъютантам и отрывисто приказал.) Барабан... Карту...

Смуглый мальчишка-барабанщик поставил перед полководцем высокий барабан. Багратион развернул карту. Суворов наклонился над ней. На карте ясно видно, что перед Соколкой сплошной заболоченный лес, тянущийся от деревни Грушевки до польского лагеря. Перед стоянкой же Лобанова-Ростовского открытые места и проезжие дороги. Польский лагерь расположен в «дефиле» — узком месте, справа и слева сжатом лесами и болотами. Суворов отмечает пункты:

— Я в Грушевке третьево дни стоял... А Лобанов-Ростовский вот где... Поля да дороги проезжие, вот он по ним по сю пору и тащится «развернутым своим фронтом...» (Суворов презрительно растопырил пальцы обеих рук потом вдруг показал Мещерскому кулак.) А я, собрав отряды в кулачок... (Суворов наклонился вновь над картой и, схватив кусок мягкого угля, провел от Грушевки до Соколки стремительную линию своего удара на вражеский тыл. Эта линия легла на карте словно дерзкая черная молния.), за сутки полста верст и прямо в бой...

— Осмелюсь доложить, — робко возразил Мещерский. — Движение через такой лес явилось бы прямым нарушением устава.

Суворов обернулся словно ужаленный:

— Какого устава? Стародавнего? Гатчинского? Вот что, сударь мой, видать все вы там из гатчинских болотных цесаревича Павла Петровича войск? Но моему солдату, суворовцу, преграды нет, я его палочками в бой не гоню — он сам рвется! Везде пройдет! А где прошел один, там и вся армия проходит!.. (Суворов по-

«СУВОРОВ»

Сценарий Г. Гребнера. Постановка засл. деят. иск. В. Пудовкина и М. Доллера. Оператор засл. деят. иск. А. Головня. Мосфильм. На фото (в центре): арт. Н. П. Черкасов в роли Суворова.

дошел к Мещерскому и положил ему руку на плечо.) Так-то, сударь мой, здесь война, а не плацпарад гатчинский... — Потом, обернувшись к офицерам, заговорил с огромной силой вдохновения: — Враг дремлет, ждет тебя с чиста поля... (По уставу, вот, как князька твоего!) Враг знает — Суворов за сто верст... А мы, удвоив, утроив шаг богатырский, из-за гор крутых, из-за лесов дремучих, налетом орлиным, как снег на голову, как гром небесный... Бей, коли, руби — не давай опомниться... Во фланг, в тыл, в русские штыки — и кончено... И слава!..

Гул взволнованных голосов смешивается с заключительными словами полководца. Он поднимает руку:

— Приказ главнокомандующего выполнен. Лагерь мой и Соколка моя... Путь на Варшаву открыт! А что до устава, голубчик, ответ буду держать перед богом... (Суворов набожно перекрестился.) и перед матушкой императрицей!

Круто повернувшись на каблуках, Суворов отошел от Мещерского. Послышались его отрывистые приказания.

— Адъютанты, к письму...

Два адъютанта, рванувшись вперед, мгновенно заняли места у барабанов. Мещерский забыт. На него уже никто не обращает внимания. Багратион, Денисов и Платов, стоя в сторонке, любуются новым спектаклем. Суворов сел на барабан и закрыл глаза. Наступила почтительная пауза.

— Письмо будем писать Репнину... Да, да, его сиятельству фельдмаршалу, князю и кавалеру!..— Суворов открыл глаза, всплеснул руками и начал диктовать:

«О, боже мой, как осмелился я беспокоить, ваше сиятельство... благодетеля... начальников начальника... великого человека... Вы вечны, вы велики... (Суворов вынул платок, высморкался и сокрушенно покачал головой.) Мы кротки, мы ничтожны...»

Пишут адъютанты. Суворов, на секунду забыв о письме, всматривается куда-то в сторону и обращается к стоящему поодаль артиллерийскому офицеру.

— Капитан Иванов... Пушки да порох собрать в одно место... и немедля. Ужотко сам проверю!

Офицер бросился выполнять приказание. Суворов, как ни в чем не бывало, продолжает диктовать письмо:

«Сего октября двинулся я к Варшаве — леском по холодку, дабы проложить путь армии русской... По пути подвернулась колонна поляцкая... изрядная... Но мы не считали... Я их бить пришел, а не считать...»

Суворов подмигнул Багратиону:

— Так, что ли, князь Пётра?

И снова к адъютантам:

«Ударил в штыки и опять повезло старику... опять разбил!..» Как это генерал ихний сказал-то, как? Ага. (Суворов протянул руку, указывая на разгромленный лагерь.) «Баталии не было — один страх. От страха они и бежали... Поистине: «кто испуган, тот побежден наполовину». Иду на Прагу... Не могу удержаться... Генералы Дерфельден и Ферзен за мной поспешают... (Суворов, заметив в толпе офицеров поручика Мещерского, улыбнулся ему.) — Его сиятельство Лобанов-Ростовский прикрывает мой тыл... Слава ему. И наипаче вам слава...»

Суворов по своему обыкновению вновь изменил тон:

— Прохор, подай ложку!

Прохор Степаныч торопливо раскрыл перед полководцем маленький дорожный сундучок.

«Имя ваше, — диктует Суворов, вынимая из сундучка деревянную ложку и такую же чашку, — будет сопровождаться от столетия к столетию... Провидение попечется о продолжении дел ваших!..»

Суворов махнул рукой и обернулся к адъютантам:

— Ну и прочее, сами там знаете... Кашу буду есть с фанагорийцами — с первым батальоном!..

Суворов неожиданно встал, повернулся и торопливо ушел. Свита двинулась за ним, забили барабаны. На холме остался лишь один растерянный Мещерский.

— Баталии не было — один страх... — бормочет он, невольно повторяя строку из знаменитого письма.

Вокруг холма дымится страшное поле недавнего боя. (Затемнение.)

ОТГРЕМЕЛИ КРОВАВЫЕ ЕКАТЕРИНИНСКИЕ ВОЙНЫ... В НОЯБРЕ 1796 ГОДА УМЕРЛА ЕКАТЕРИНА II. НА ПРЕСТОЛ ВСТУПИЛ ЕЕ СЫН ПАВЕЛ ПЕТРОВИЧ, НЕМЕДЛЕННО ВЕРНУВШИЙ АРМИИ СТАРИННЫЕ УСТАВЫ И НЕЛЕПЫЕ ФОРМЫ ОДЕЖДЫ, УПРАЗДНЕННЫЕ ПОЧТИ ТРИДЦАТЬ ЛЕТ НАЗАД.

Коридор нижнего этажа Гатчинского дворца. Голая глухая стена, разделенная узкими высокими, однообразно повторяющимися арками, уходит вдаль, плавно заворачивая вправо. Своды потолка в сумраке. На стене также, однообразно повторяясь, лежат светлые, расчерченные в широкую клетку отражения окон невидимой противоположной стены. На каждой полосе света, вытягиваясь на стене, лежит черная, резкая тень часового в высоком павловском кивере. Людей не видно. Только на первом плане, где коридор заворачивает в темноту, еще различается огромная фигура солдата с ружьем на караул, с глазами, неподвижно уставленными на аппарат.

В течение всей сцены он стоит каменным истуканом. Из глубины коридора приближаются отчетливые размеренные шаги. Показался Мещерский, затянутый в белый тесный павловский мундир. Смотря только перед собой, он прусским шагом прошел коридор и остановился на первом плане, вглядываясь в темноту:

— По личному вызову его сиятельства графа Аракчеева, — негромко сказал он.

— Извольте пройти, — ответил голос из темноты.

Мещерский прошел.

Малая комната перед личными аппартаментами Павла установлена лишь ружьями в козлах. Вдоль стен неподвижные фигуры одноликих часовых. В глубине высокая дверь, полузакрытая парчевой портьерой.

В полукруглой неуютной комнате шагает Павел в парадном мундире с офицерской тростью в руках. Сквозь высокие узкие окна виден плац и марширующие войска. В стороне, опершись о край стола, стоит сутулый обезьяноподобный Аракчеев. На столе раскрытые папки и множество бумаг.

Павел вплотную подошел к Аракчееву и порывисто обнял его. После некоторого молчания взволнованно сказал:

— Благодарю...

Плечи министра задрожали. Он упал на колени, поймал руку Павла и припал к ней губами.

— Встань,—все более воодушевляясь, сказал Павел.— Не за себя, за благо государства российского благодарю... За империю великой стройности... Донесения и мысли твои направлены к утверждению сего порядка... Моего порядка... (Павел гневно пристукнул тростью.) И не Суворову, старику, из ума выживающему, осмеливаться нарушать единообразие и стройность, установленные мною, самодержцем всея России.

— Ваше величество, — всхлипывая от недавних слез и поднимаясь на ноги, сказал Аракчеев. — Но духом непо-

виновения проникнут не только сам Суворов, но и генералы его, и офицеры, и смею полагать, солдаты...

— Что ж ты молчал?.. Где доказательства? Дай доказательства!.. — крикнул Павел, впиваясь пальцами в его плечо.

— Кое-что уже есть... (Аракчеев с ловкостью фокусника выхватил из-за обшлага мундира несколько писем.) Вот перехваченные письма... Вот любопытная строка!

— Читай!

«Не ведаю, в каком старинном замке найден сей изъеденный мышами иноземный артикул... Сии машкерадные косицы и букли, разводящие в казармах смрад, вшей и заразу...» (Аракчеев прочел отрывок из письма, вздохнул и сказал укоризненным тоном.) — Это о нашем уставе воинском, ваше величество...

Павел стоит, опустив голову. Офицерская трость, которую он держит в руках, выбивает по полу мелкую дробь.

— Еще... Есть что-нибудь еще? — странно спокойным голосом спрашивает император.

— Есть... Но не смею...

— Говори.

— Не смею, ваше величество.

— Повелеваю!.. — Павел поднял голову и в упор взглянул на Аракчеева. В этом взгляде такая ненависть, что даже привыкший ко всему Аракчеев невольно отступил.

— Изустно передается стишок один, — залепетал Аракчеев. — И поелику граф Суворов не только генерал, но и пиит, возможно полагать...

— Читай стишок...

«Не венценосец ты в петровом славном граде, а варвар и капрал на плацпараде», — дрожащим голосом прочел Аракчеев.

Павел отшатнулся. Трость угрожающе взвилась, однако на этот раз он овладел собой. Жестокая и вместе с тем трусливая усмешка скользнула по губам. Сорвавшись с места, Павел подбежал к столу и наклонился над бумагами.

— Сколько войск у Суворова в Тульчине? — негромко спросил он.

— Шестьдесят тысячей штыков...

— Приказано было штаб его распустить... Прибыли генералы?

— Нет... Только полковников двое... с реляцией на имя вашего величества.

— С реляцией? — гневно переспросил Павел. — Кто такие?

Аракчеев вынул из-за обшлага записку.

— Тюрин и Лабашкин, — усмехнувшись, прочел он.

— Что за фамилии? — изумился Павел.

— Дворяне из солдат, ваше величество, — ядовито пояснил Аракчеев. — Выкормыши суворовские... — Аракчеев не успел договорить. Павел, рванувшись вперед и схватив с кресел шпагу, направил ее острие в сторону двери. Парчевая занавесь едва заметно шевельнулась.

— Эй, кто там за дверью?

Пронзительный крик его полон смертельного ужаса.

Аракчеев шагнул к дверям и с силой отдернул портьеру. За ней в глубине караульной комнаты виден неподвижно стоящий Мещерский.

— Кто? — испуганно прошептал Павел.

— Дворцовый офицер для отправки приказа Суворову.

— Хорошо, — успокаиваясь, бормочет Павел. — Заготовить приказ... Научить Суворова повиновению... Осмелится мешкать — вон.

— Приказ готов, — прошептал Аракчеев.

— Хорошо. Полковников поставить перед фронтом на разводе. Допрошу сам.

— Будет исполнено.

Павел двинулся вперед в караульную комнату. Мещерский отступил в сторону. Из глубины донеслась испуганно громкая команда караульного офицера и удар колокола. Манекены-солдаты, стоящие у стен, шагнули вперед, молниеносно построившись в шеренгу.

Восемь часов утра. Гатчинский плац готовится к церемонии утреннего развода. В каменном строю застыли шеренги одноликих солдат, словно штампованных по единому образцу. Черные усы. Черные треуголки. Белые натертые мукой букли. Белые длинные косы, каждая коса по точной мерке: ровно аршин.

Правильные квадраты полков, батальонов и конных эскадронов образуют проспекты, улицы и переулки. Слышится мертвая, жиденькая музыка флейт и убогая дробь барабанов. Вдоль фронта войск шагает Павел со свитой. На полшага позади императора идут фавориты: Аракчеев и Кутайсов.

Полковники Тюрин и Лабашкин стоят перед фронтом одного из полков. Они одеты в старую суворовскую (екатерининскую) форму. На груди полковника Тюрина за отворотом мундира белеет пакет реляции.

— Кто такие? — резко спрашивает Павел, остановившись перед суворовцами.

Лабашкин выступает вперед.

— Ваше императорское величество. Полковники штаба войск юго-западных Лабашкин и Тюрин.

Павел стоит в обычной своей позе, высоко закинув подбородок и опираясь на офицерскую трость.

— Санкюлоты какие-то? — бормочет он, с величайшим презрением разглядывая полковников. — Лабашкин и Тюрин... Очень хорошо... За что кресты?

Концом трости Павел ткнул в грудь полковника Тюрина, но тот не смигнул глазом.

— За Рымник, Измаил и Варшаву, ваше величество!

— Как стоишь? — внезапно взвизгнул Павел. — Почему мундир старый? Где косицы и букли? Устава не знаешь?.. Да вы кому изволите подчиняться, сударь?

— Фельдмаршалу графу Суворову-Рымникскому, — нахмурив брови, ответил Тюрин.

Молчание. Павловская свита тревожно переглядывается. Аракчеев покачал головой, Кутайсов причмокнул губами.

— Награды... — внезапно понижая голос заговорил Павел, — подобают тому, кто превыше всего почитает долг повиновения своему императору. — Павел помолчал на мгновение, потом, обернувшись к свите, приказал тем же сдержанным голосом: — Принять шпаги и в крепость... Снять кресты.

Молчание. Свита остается неподвижной. Лицо Павла передернулось и исказилось яростью. Резко повернувшись через плечо, он взглянул на Кутайсова. Тот, вздрогнув от неожиданности, пошел вперед к полковнику Тюрину. Старый полковник невольно прикрыл правой рукой свои боевые кресты, но Кутайсов с ужасом в глазах протянул руку, схватил кресты и с силой оторвал их, разодрав мундир.

Тюрин неожиданно выхватил пистолет. Кутайсов отскочил и вскрикнул, закрыв руками лицо. Но Тюрин направил дуло себе в грудь. Грянул выстрел. Полковник пошатнулся и упал.

Свита расступилась и вновь сомкнулась, скрывая Павла.

Неподвижный доселе фронт полка внезапно дрогнул. В воздухе пронесся глухой стон. Замолкли флейты.

— Стоять... Стоять, — послышались крики офицеров.

Павел снова вырвался вперед. Судорога исказила лицо.

— Какой полк? — кричит он, весь дрожа и судорожно сжимая свою трость.

— Третий егерский, бывший суворовский... — шепчет подбежавший к своему повелителю Аракчеев.

— Командира ко мне!.. — тем же страшным истерическим голосом выкрикивает Павел.

Вдоль фронта бежит, спотыкаясь, потный от ужаса, толстый полковник. Павел устремляется к нему навстречу.

— Полк кругом, — задыхаясь командует Павел.

— Полк кругом... — истошным голосом повторяет команду полковник.

— Дирекция прямо... — командует Павел...

— Дирекция прямо, — повторяет полковник.

— В Сибирь!.. — ликующе вопит Павел. — В Сибирь... Марш!..

— Марш... — донеслись команды батальонных офицеров.

Грянули барабаны, засвистели флейты.

Полк тронулся...

Павел стоит, прерывисто дыша и пытаясь ослабить слишком тесно завязанный черный галстук. Треуголка съехала на бок.

— Я им покажу... Я из них вышибу суворовский дух... — с ненавистью шепчет он, провожая глазами уходящих.

(На лицо Павла — наплыв.) Полк деревянным шагом марширует по пригороду. Ать-два... Ать-два... Визжат флейточки, трещат барабаны.

(Наплыв.) Пустынная унылая равнина. Далеко к горизонту уходит полк.

В ДАЛЕКОМ ТУЛЬЧИНЕ СТОЯЛИ БОЕВЫЕ СУВОРОВСКИЕ ВОЙСКА.

Перед нами — широкая тульчинская улица. Ранняя украинская весна. У крыльца фельдмаршалского домика виднеется штандарт, подле которого стоят часовые. Парная курьерская бричка, разбрызгивая весеннюю грязь, осадила перед крыльцом. Поручик Мещерский, сбросив легкий шерстяной плащ, взбежал по ступеням. Бородатые часовые-донцы, сверкнув саблями, отдали салют.

— К его сиятельству фельдмаршалу Суворову, — на бегу крикнул Мещерский и исчез за дверью.

Приемная Суворова в Тульчине. Стоя посреди комнаты, Суворов срывает печати с пакета и, гневно бледнея, читает. Поодаль, затаив дыхание, стоит Мещерский, напряженно следя за каждым движением полководца. Суворов прочел. Наступила долгая пауза. Наконец фельдмаршал поднимает голову и в упор глядит на императорского курьера.

— Ты был на параде... в тот день?

— Так точно, был, — негромко отозвался Мещерский.

— Реляция моя вручена государю?

— Нет... Она была на груди господина полковника под мундиром... и пуля...

Мещерский указал на сердце, хотел продолжать, но Суворов перебил его.

— Знаю... Все знаю... Где второй полковник?

— В крепости...

— Куда идет мой полк? — повышая голос, спросил Суворов.

Мещерский поднял глаза. Лгать невозможно.

— Идут в Сибирь. По слухам прошли Казань.

— Так... Спасибо... Обожди, покушай, отдохни с дороги...

Фельдмаршал круто повернулся и быстрыми шагами ушел в глубину комнаты, скрывшись за одной из дверей.

Неподалеку от суворовского крыльца толпятся старые гренадеры. Повидимому, какие-то тревожные слухи из фельдмаршалского дома дошли до солдат. Раздается тяжелый звон шпор. Несколько генералов в полной парадной форме (Багратион, Милорадович и другие) быстро и молча проходят сквозь почтительно расступившуюся толпу.

Суворов стоит у стола в своем скромном личном кабинете и еще раз, на этот раз вслух, перечитывает эстафету.

«Вы, кого мы почитали из первых... остаетесь последним... Благоволите во всем поступать по уставу, не доводя до напоминания о долге службы, либо о неспособности вашей к несению оной... Павел».

Отбросив письмо, Суворов сел к столу и обмакнул в чернильницу свежеотточенное гусиное перо.

Поручик Мещерский порывисто вскочил с места и вытянулся в струнку перед грозным суворовским штабом. Прославленные генералы и несколько седоусых командиров тульчинских полков проходят мимо и молча выстраиваются в одну шеренгу. В сравнении с величавой суворовской свитой белая фигура Мещерского кажется ничтожной и жалкой.

В соседней комнате скрипит гусиное перо. Короткое письмо только что окончено. Суворов посыпает его песком из песочницы и аккуратно сдувает пыль.

— Пыль... Все пыль... — бормочет Суворов, пробегая глазами письмо. — Не повернуть вам истории вспять, ваше величество...

Фельдмаршал задумчиво опускает письмо и вдруг, приняв какое-то решение, рвет его в мелкие клочья:

— Эх, да что там... Прохор, Прошка...

Прохор Степаныч тотчас появляется на пороге.

В соседней комнате в полном молчании ждут генералы. Несколько секунд спустя дверь, ведущая в комнату фельдмаршала, распахивается на обе половинки.

— Его сиятельство господин фельдмаршал, — дрогнувшим голосом возглашает Прохор, становясь у порога.

В комнату быстрыми шагами входит Суворов в парадном мундире, украшенном всеми регалиями, лентами и орденами.

Навстречу ему несется короткий звон шпор.

Фельдмаршал взволнованно и удивленно смотрит на генералов.

— Благодарю, друзья!.. Гвардии капитан Мещерский, подойдите!

Мещерский подходит, становясь по уставу, и тогда, глядя прямо в лицо офицеру, Суворов говорит спокойно и веско:

— На эстафету его императорского величества ответа не будет. Поэтому войны нет, фельдмаршал граф Александ Суворов командовать войсками не может...

Мелькнули лица потрясенных генералов.

Суворов после мучительной паузы отчетливо заканчивает свой ответ императору Павлу:

— ... и не желает!

Официальная часть окончена. Суворов просто и дружелюбно протягивает Мещерскому руку.

— Ваше сиятельство, — дрожащим голосом шепчет Мещерский, — тяжелое бремя...

— Понял? Запомнил? — негромко перебивает Суворов. — Изволь спешить, голубчик. С богом, — путь далекой.

Мещерский, вновь превратившись в автомата, отдает честь Суворову и генералам и гусиным «павловским» шагом идет к дверям.

— Лошади поданы... — величественно объявляет Прохор, распахивая перед императорским курьером входные двери.

Пауза в комнате продолжается, — повидимому, все ждут отъезда офицера.

Сгущаются сумерки. У крыльца, позванивая бубенцами, стоит прекрасная штабная тройка. Мещерский на секунду останавливается на ступенях. Повсюду на площади и возле каменных арок темнеют молчаливые неподвижные группы солдат. Мещерский направляется к тройке. Прохор Степаныч неожиданно набрасывает ему на плечи прекрасный подбитый беличьим мехом плащ и в ответ на недоумевающий взгляд офицера говорит со спокойным достоинством:

— Его сиятельство просит принять и не гневаться, — по весне, говорит, ночи холодные, помилуй бог, не простыл бы в пути!

Мещерский не успевает ответить.

Вестовой-гренадер, подсадив капитана под локоток, запахнул кожаный фартук и тройка, рванув с места, загремела бубенцами...

За окном взвыли бубенцы отъезжающей тройки — ими нарушена томительная пауза. Суворов оборачивается к офицерам спокойный и прямой, как на параде:

— ... Не переродиться — и поздно!.. Баталии кончились, а посему и я с викториями моими никому не нужен... Больно!.. Поутру трубить сбор на последний парад... Еду в Кобрино, в деревню, на отдых желанный...

Генералы неподвижно стоят, выстроившись в шеренгу. С правого фланга, гремя серебряной саблей, выходит Багратион и останавливается перед фельдмаршалом:

— Ваше высокопревосходительство, имею честь доложить решение штаба!.. (Но не в силах закончить рапорт, Багратион порывисто хватает руку Суворова.) Александр Васильевич... Терпеть боле не можно, а посему, господа генералы и восемнадцать штаб-оберофицеров покидают армию и следуют за вами!..

Прерывисто бьют барабаны. Нервно и зычно кричит труба. Вслед за ней ударяет огромный оркестр...

Вдоль широкой тульчинской улицы выстроились любимые гренадерские батальоны. Фельдмаршал в сопровождении своих генералов быстро проходит вдоль фронта. Изредка он останавливается, пристально всматривается в тревожные лица старых солдат, беззвучно произносит их имена и пробегает дальше.

Оркестр непрерывно гремит торжественную «встречу».

Противоположная сторона улицы занята молчаливой и недоумевающей толпой крестьян.

Не дойдя до конца фронта, Суворов неожиданно прерывает обход и, пропустив вперед генералов, выбегает на середину к оркестру...

...По его короткому знаку один из барабанщиков опускает на землю огромный гулкий барабан. Пораженный капельмейстер тотчас обрывает «встречу» — музыка разом смолкает. Наступает глубокая пауза.

Суворов коротким движением срывает со своего мундира боевые георгиевские кресты:

— Этот крест, ребята, вы дали мне за Фокшаны!.. А этого егория за Измаил!.. Эта звезда светила на небе варшавском!.. А эта... (Суворов, перерывая себя, неожиданно бросает все ордена на барабан.)

Жалобно гудит барабан...

Сдержанный стон проносится по рядам войск.

Линия фронта вздрагивает.

— С вами заслужил — вам и оставляю! — слышен в наступившей тишине голос фельдмаршала.

И это все... Суворов устремляется к правому флангу фанагорийского батальона и протягивает руки к правофланговому — самому высокому в этом «полку гигантов». Гренадер наклоняется и тогда фельдмаршал, без слов, крепко целует его в обе щеки.

Потом, обернувшись к генералам, махнул рукой и отрывисто приказал:

— Разойдись...

И быстрыми шагами, не глядя ни на кого, направился в сторону к поджидающей его бричке.

Фронт сломан... Старики-фельдфебели и унтер-офицеры, вырвавшись вперед, кричат и плачут, быть может впервые в жизни:

— Отец, не покидай... Хоть слово скажи, одно хоть слово.

Этим страшным криком нарушено все. Гренадеры беспорядочной толпой бегут вдоль улицы, смешиваясь с бегущим народом, с мальчишками, бабами, со стариками.

Фельдмаршал только что вскочил в возок, но толпа, окружив коней плотным кольцом, не дает им

«СУВОРОВ»

Сценарий Г. Гребнера. Постановка засл. деят. иск. В. Пудовкина и М. Доллера. Оператор засл. деят. иск. А. Головня. Мосфильм.

двинуться с места. Платоныч, правящий тройкой, беспомощно опускает вожжи. Прохор Степаныч, сидящий рядом с ним на козлах, снял шапку и вытер слезы.

Старые унтер-офицеры и седоусые гренадеры-ветераны, ухватившись за края повозки, умоляюще повторяют:

— Не покидай... хоть слово скажи!

Неожиданно для всех Суворов вскакивает на сиденье повозки и поднимает вверх обе руки. Его голос звенит. Обращаясь к толпе, он попеременно указывает то на старого ветерана, то на лохматого мальчишку, то на плачущую бабу с ребенком в руках.

— Велик Суворов, когда он с вами, — с тобой, дед... с тобой, внук... с тобой, мать...

Суворов соскальзывает на дно возка и становится там на колени — видны только голова да клок седых волос.

— ...и так мал Суворов... без вас!

И снова вскочив на сиденье, фельдмаршал кланяется всем в пояс.

— Чудо-богатыри, витязи русские... Сорок лет водил я вас от победы к победе... С вами я не знал поражений и не отступал никогда... Туртукайцы, очаковцы, кинбурновцы, измаильцы, краковцы, варшавцы — герои, дети мои... Прощайте. Помните Суворова — фельдмаршала и солдата. Храните боевую славу нашу... Храните ее в сердцах, несите ее на штыках, несите ее вперед, всегда вперед...

Взволнованный голос оборвался.

Усачи-фельдфебели и седые герои-ветераны, и безусая молодежь, и мальчишки-кантонисты — все рыдают навзрыд.

Фельдмаршал вновь соскользнул на сиденье возка и отрывисто приказал Прошке:

— Вперед, Прохор, трогай...

Рыдающий Платоныч натянул вожжи, возок рванул и помчался. Гренадеры еще бегут, беспомощно, безнадежно хватаясь за края повозки.

— Отец, оберпись, взгляни... Скажи, что воротишься!

Тройка удаляется. Толпа продолжает бежать за возком, в котором долго еще видна фигура непреклонного полководца.

Бежит толпа.

Бежит...

Рабочий кабинет Павла. Вечер. Под потолком горят красивые хрустальные фонари.

Перед письменным столом стоит бледный манекен — гвардии капитан Мещерский. За столом нервно съежился Павел. Чуть поодаль от него, почтительно склонив голову, замер Кутайсов.

— Еще раз...

Павел нетерпеливо ударяет ладонью по столу и капитан Мещерский послушно повторяет последние слова Суворова, сказанные им в Тульчине:

«...Поелику войны нет, командовать войсками не может... и...»

Павел, вскочив с кресел, порывисто наклоняется через стол:

— И?..

Мещерский, побледнев еще более, отвечает испуганно, но твердо:

«СУВОРОВ»

Сценарий Г. Гребнера. Постановка засл. деят. иск. В. Пудовкина и М. Доллера. Оператор засл. деят. иск. А. Головня. Мосфильм.

— Все, ваше императорское величество!

— Ступай...

Манекен поворачивается на каблуках и удаляется: ать-два, ать-два.

...Павел с грохотом отбрасывает кресло:

— Безумие или дерзость?.. — кричит он, обращаясь к Кутайсову.

Красавец-фаворит молча кланяется и разводит руками.

Мещерский не успел дойти до дверей.

— Вернитесь... — кричит Павел. — Приказ!.. Извольте писать приказ!

Мещерский берет со стола грифельную доску и пишет, стоя, используя в качестве подставки и грифеля петлю и наконечник своих аксельбантов. (Истинное назначение аксельбантов в том и состояло, впоследствии же сохранилось лишь как признак адъютантского достоинства.)

Павел диктует...

Кутайсов, осторожно обойдя комнату, становится позади Мещерского и заглядывает к нему через плечо.

«Поелику фельдмаршал граф Суворов, отнесясь...»

Павел на секунду умолк. Кутайсов подобострастным шопотом подсказывает Мещерскому продолжение фразы:

... «к его императорскому величеству...»

Павел продолжает:

«...что так как войны боле нет и делать ему нечего, — за подобный продерзостный отзыв отстраняется от службы, о чем объявить при пароле на разводе с церемонией...»

Мещерский пишет. Его лицо бесстрастно и только на лбу сквозь пудру выступили капельки пота. Скрипит грифель. Мещерский повторяет последние слова:

«...о чем и объявить при пароле на разводе с церемонией».

Павел стоит, нервно подергиваясь, — одна рука за спиной, в другой руке трость. Он явно подражает Фридриху Великому.

— Без пенсии и мундира!.. — визгливо добавляет Павел, но внезапный треск и грохот прерывают его слова.

Двери в кабинет распахиваются с такой силой, что высокие фарфоровые подсвечники, сорвавшись с подставок, падают на паркет. В кабинет, словно пушечный снаряд, врывается Аракчеев. Следом за ним вбегают дежурные лакеи, пытаясь навести порядок, но Аракчеев, остановившись на полпути, грубо кричит им:

— Не до вас тут!.. (Потом, заметив Мещерского, так же грубо приказывает.) Вон...

Павел испуганно следит за разбушевавшимся фаворитом. Мещерский и лакеи выбежали из комнаты. Оглянувшись вокруг, Аракчеев вырывает из-за обшлага мундира скомканную эстафету:

— Генерал-прокурора срочная эстафета... Дождались!.. Суворов самовольно покинул Тульчино, вместе со штабом своим в направлении Кобрина выехал.

— Что-о?.. — бормочет ошеломленный Павел.

— А то, — грубо передразнивая Павла, орет Аракчеев, — что в Тульчине у него шестьдесят тысячей, а в Кобрине в двух корпусах поболе пятидесяти, самых отборных!.. Сие понимать надо!..

— До Кобрина, сколько верст? — отшатнувшись, кричит Павел.

— Два перехода... суворовских, — отвечает Аракчеев.

Павел в изнеможении опускается в кресло. Воздуха нет. Конвульсия страха и ненависти...

— Тайной канцелярии. Главному штабу... Вернуть... Остановить... Свиты лишить... Выслать... Арестовать... В Сибирь... В кандалы... О боже, дай мне силы...—заканчивает он, умоляюще протягивая руки к Аракчееву.

— Будет исполнено, — присваивая себе ответ божества, рычит Аракчеев.

ПО «ВЫСОЧАЙШЕМУ ПОВЕЛЕНИЮ» СУВОРОВ БЫЛ ЗАДЕРЖАН В КОБРИНЕ И ВЫСЛАН НА НЕОПРЕДЕЛЕННЫЙ СРОК В СВОЮ УБОГУЮ ДЕРЕВУШКУ КОНЧАНСКОЕ, ЗАТЕРЯВШУЮСЯ В ГЛУШИ НОВГОРОДСКИХ ЛЕСОВ...

На перекрестке полевых дорог — межевой столб. На столбе надпись: «Кончанское — графа А. В. Суворова. 27 дворов, 216 душ». В глубине кадра за перелесками виднеются соломенные крыши убогой карельской деревеньки.

По дороге, приближаясь к перекрестку, шагает могучий человек в потрепанном солдатском мундире, в треуголке, нелепо торчащей на кудлатой седой голове, в лаптях, с длинной палкой в руках. Человек подходит к межевому столбу и радостно читает надпись.

Аппарат подходит ближе и мы узнаем Платоныча... Вот он снимает с головы треуголку, разрывает ее пополам и швыряет в канаву, потом, поклонившись на все четыре стороны, крестится размашистым широким крестом. Секунду спустя из нищенской сумы появляется блестящая каска фанагорийского полка. Бережно отряхнув лисьи хвосты, гренадер гордо надевает на голову каску, расправляет усы, одергивает запыленный мундир, подтягивает лапти, и горделивым маршем проходит мимо столба, отдавая ему честь.

Свернув с проезжей дороги, гренадер идет по тропинке, ведущей сквозь кустарник.

Боевые кресты и медали сверкают на солнце...

«СУВОРОВ»

Сценарий Г. Гребнера. Постановка засл. деят. иск. В. Пудовкина и М. Доллера. Оператор засл. деят. иск. А. Головня. Мосфильм.

Вскоре показались крестьянские плетни. За одним из них слышны веселые ребячьи голоса. Платоныч останавливается и всматривается в глубоком волнении...

На площадке для молотьбы собрались крестьянские ребятишки самого разнообразного возраста. В сторонке виднеются вставленные в козла деревянные ружья, между ружьями — маленькие барабаны и даже пестрое тряпичное знамя. Фельдмаршал Суворов (простая белая рубаха с засученными рукавами, кавалерийские рейтузы, турецкие туфли на босу ногу) играет с мальчишками в бабки. Он и его партнеры полны азарта. На тропинке построены замысловатые фигуры любимой русской игры. В паре с фельдмаршалом играет карапуз лет четырех... Вот он вышел к черте, широко размахнулся, бросил бабку, «промазал» и расплакался. Суворов ласково утешает карапуза:

— Не горюй, Миша, дай срок, мы им покажем кузькину мать.

К черте, деловито поплевывая на ладони, выходит суворовский «противник» — мальчуган лет двенадцати.

— Один такой показал... — храбрится мальчишка, целится, размахивается и в тот же миг Суворов кричит «ку-ка-ре-ку», что называется «под руку». От неожиданности бабка вырывается из рук и под общий хохот и свист летит в противоположную сторону.

— Не по правилу... Зачем под руку крикнул? — протестует мальчишка.

— А воевать как же будешь? — смеется Суворов. — Молчи, мол, армия, я стрелять собрался!.. А туда же хвастать — я, мол, вас на левую ручку!

Суворов подходит к черте, и с первого же удара замысловатая фигура «бабок» разлетается в разные стороны. Дети восторженно приветствуют меткий удар. Суворов, улыбаясь, смотрит на ребят. Внезапно костяная бабка падает у него из рук. Из-за плетня выходит Платоныч. Ребята умолкли и, разинув рты, замерли на своих местах.

— Платоныч, ты?.. — ахнул Суворов.

Старый гренадер, став в позицию, прикладывает три пальца к козырьку своей каски и, пройдя положенное число шагов, останавливается перед Суворовым. Фельдмаршал ждет. Платоныч хочет что-то сказать, но силы изменяют и он падает на колени. Суворов бросается к нему, обнимает и прижимает к сердцу седую вершу голову своего фанагорийца. Взволнованные ребятишки обступают взрослых тесным кольцом.

— Откуда, Платоныч?.. — шепчет Суворов.

— В каземате полгода держали... А там приказ: двести палок...

— Говори...

...Как на вторую сотню пошли, тяжко мне стало!.. Ну, думаю, конец наступает, прощай брат, Платоныч, прощай, гренадер суворовской... А потом, как вспомнил в а с, Александр Васильич...

— Спасибо, Платоныч, — сквозь слезы шепчет Суворов.

— ...Как вспомнил Измаил—стены высокие! Как вспомнил Варшаву — глубокие рвы... Как застучали в крови барабаны, как закричала труба: выдержу, выдержу... Вспомнится, кому след, лихо солдатское!.. Выдержал, Александр Васильич... все двести... и пришел...

— Спасибо, герой, — шепчет Суворов.

Убогий фасад кончанского домика тонет в зелени деревьев. Две пушки—подарок Екатерины за взятие Варшавы, начищенные до блеска, стоят по сторонам крыльца. Перед домиком собрались пенсионеры-ветераны. Сидят на ступенях и на пушечных лафетах и, покуривая длинные трубки, поглядывают на солнце и на дорогу. (Мундиры в заплатах, на груди у каждого множество крестов и медалей и почти у всех костыли либо деревянные протезы, заменяющие кому руку, кому ногу.) На крыльцо вышел Прохор Степаныч и важно взглянул на солнце, потом на часы.

— Видать опаздывает Лександр Васильевич, — говорит один из ветеранов.

— Суворов никогда не опаздывает, — сварливо перебивает Прохор.

И словно в ответ на эту реплику из-за поворота улицы доносится барабанный бой. Почти тотчас появляются Суворов и Платоныч, окруженные марширующей по обеим сторонам детворой.

— Царица небесная, он, как есть он!.. Живой!..—кричит, вскакивая с места, один из старых фанагорийцев.

— Платоныч?

— А кто же?.. Фигуры не видишь?.. Во всей армии такой фигуры не сыщешь!

Процессия приближается.

— Господа кавалеры!.. — слышна звонкая команда Суворова.

Инвалиды, вскочив на ноги, вытянулись и замерли, отдавая салют.

— Вот, — говорит Суворов, указывая на Платоныча,— вот новый командир моей батареи!

Гренадеры, окружив Платоныча, обнимают и целуют его. Почти тотчас раздается звон бубенцов и неподалеку от «батареи» останавливается запыленная бричка. Прохор Степаныч с любопытством бежит к ней... Из кузова, сопя и пыхтя, вылезает «советник Николев». Прохор Степаныч приветствует незваного гостя с удивлением, но без всякого усердия. Это вызывает немедленную отповедь господина советника:

— Это что ж за поклон такой... Что это, вижу я, дух у вас здесь особенный...

— Как доложить-то, вашбродь? — неучтиво перебивает Прохор Степаныч.

— Не вашбродь, а ваше высокородие... — кричит возмущенный Николев. — Доложи, холоп, да поживее!

Прохор Степаныч развел руками и оглянулся... К бричке приближается заинтересованный Суворов, окруженный своей «старой гвардией». (Необходимо заметить, что у одного из орудий остались стоять бомбардиры.)

— А ну, еще раз, кто таков? — насмешливо спрашивает Суворов. — Докладай быстро и по регламенту... Стань во фрунт!

Широкие одобрительные улыбки засияли на лицах солдат. Двенадцать ветеранов незаметно выстраиваются в две шеренги. Бедняга Николев, весь дрожа, неумело становится во фронт. Из его горла вылетают бессвязные слова.

— Честь имею... согласно высочайшего... Запрещено вам принимать частных лиц, а также посещение оных, переписка ваша... ко мне... для копий...

Суворов протягивает руку:

— Где повеление?

— Дано изустно, — лепечет Николев.

— Так вот, — усмехается Суворов, — доложи кому след, что все это я только к сведению принимаю, для исполнения же требую собственноручного указа, ибо, будучи фельдмаршалом и кавалером всех орденов империи Российской, имею на то право!..

Суворов подходит ближе. Его лицо, еще секунду назад бывшее каменным и непреклонным, вновь становится

простым и ласковым, чему, впрочем, отнюдь не соответствуют слова:

— А тебе, голубчик, скажу по-простецки: пшел вон.

Николев (обиженно):

— Я особа шестого класса!

Суворов (тихо):

— А вот попадется мне твой «шестый класс» раз на глаза, — помилуй бог, не пеняй, — выпорю!

Николев, прижимая шляпу к груди, отступает все дальше.

— Следи там, как знаешь, — с ледяным спокойствием заканчивает Суворов, — а только, чтобы я тебя более не видывал!..

Николев отступает к бричке. Суворов равнодушно поворачивается к нему спиной.

В этот момент к двум бомбардирам, неподвижно стоящим подле орудий, торопливо подошел фельдфебель и, важно взглянув на луковицу часов, скомандовал:

— К полдню... Орудие!..

Фейерверкер мгновенно поджег фитиль. Фельдфебель смотрит на часы, движением руки отсчитывая последние секунды.

— Пали!..

И пушка ухнула холостым зарядом...

Стоявшая неподалеку николевская лошаденка испуганно подпрыгнула и понеслась вместе с бричкой вдоль улицы... Советник Николев, меньше всего ожидавший орудийной пальбы в захолустном Кончанском, опрометью пустился бежать, исчезнув за ближайшим забором.

Фельдмаршал как ни в чем не бывало обернулся к шеренге вытянувшихся перед ним ветеранов:

— Полдень... Адмиральский час!.. Прошу к чарке, господа кавалеры!

Две степенных стряпухи вышли на крыльцо, держа на подносах семнадцать узорных екатерининских чарок. При приближении кавалеров обе низко кланяются по старинному обычаю.

Вечер. Возле суворовских пушек собралась группа крестьян, ребятишек и инвалидов. На лафете сидит Платоныч и, раскуривая турецкую трубку, вспоминает одну из величайших битв эпохи:

— ...И вот подошли к Измаилу... Великолепная крепость — грозная, во всем свете такой не найдешь!.. Стены черные за облако ушли... Глянули вверх: голова закружилась... Нет, думаем, не взять — нет такой силы. А он посмеивается: красивая, говорит, стена!.. Громозди, мол, такую же супротив измаильской... (Платоныч затянулся из трубки и окутался облаком табачного дыма.) Взгромоздили... Да не такую, а малость повыше... Ну и гонял он нас на ту стенку от зари до зари: вверх да вниз, да опять вверх,—и не страшно стало!.. Приобвыкли, что ль?.. И враз в ту пору от светлейшего Потемкина приказ пришел: «Отступай, мол, Суворов...» А тот ему: «Не знаю, мол, я такого слова чудного!» И шлет паше турецкому приказ...

— Какой, дяденька? — не выдержал, жадно слушавший молодой крестьянин.

— Известно какой, — суворовский!..

Платоныч приподнял трубку и раздельно сказал, вспоминая каждое слово:

— Двадцать четыре часа на размышление — воля... Первый выстрел — неволя... Штурм — смерть!..

Молодежь еще теснее окружила героя. Слышно, как муха жужжит... Платоныч продолжает рассказ:

— Той ночью зимней, помню, держал я пост у палатки его. И вижу — выходит он. Взошел на холмик, встал и смотрит... А кругом ночь. Туман густеющий... А ему все видно, он и стены насквозь видит, — сила ему такая дана: где редуты турецкие и сколько там орудий, и где засады ночные укрылись... Час ли, два ли стоял, и вдруг сигнал обыкновенный — всплеснул ручками да и вскричал по-кочетиному: ку-ка-ре-ку...

Двое стариков, присевших поблизости, чтобы послушать рассказ, усмехнулись в седые усы.

— И-и, боже мой... взвились ракеты, заиграли трубы, поднялась армия... Пошла-а...

— Ой, страшно было... — шепчут молодые.

Платоныч, забыв обо всем, вновь переживает измаильский штурм. Он ясно видит его и заставляет видеть других.

— ...Ад кромешный навстречу раскрылся... Землетрясение... Триста орудий — в упор... А мы идем, барабаны гремят, умереть не думаем, но и в живых никто не думает остаться... Иной уже убит, а ноги несут его вперед и только штык сверкает... Вперед, вперед, — кричит Суворов, и первый на стену, за ним и мы. И никакая пуля нас не берет, никакая сабля не рубит... Янычар огромный на него ятаганом сверкнул, а он только глянул — тот и свалился замертво... (Платоныч убежденно ткнул себя в грудь.) Сам видел...

Молодые обмерли. Сжались, вытаращив глаза. Платоныч снова потянулся к трубке.

— Дяденька, а зачем петухом-то?.. — робко прошептал мальчишка.

— О том рассказ особый, — пояснил Платоныч и многозначительно поднял палец вверх:

— Не страшны Суворову чужие штыки, а страшны ему болтливы языки... Шпион идет быстро́ и его окаянное ухо востро́... (Платоныч наклонил голову и слегка понизил голос.) При штабе-то разные бывают... Когда бою начало, о том никто не должен знать, только он...

(Пауза.)

Платоныч широко улыбнулся и развел руками.

— Ну, а конец всем известен... Виктория... Слава!..

ПО ВЕЧЕРАМ ОН ДИКТОВАЛ СВОЮ ЗНАМЕНИТУЮ КНИГУ: «НАУКА ПОБЕЖДАТЬ».

Вечер. Большая комната в Кончанском освещена десятком свечей. Суворов, опираясь на легкий костылик, стоит посреди комнаты. В глубине за простым столом сидит курьезного вида деревенский дьякон в подряснике и с косицей на манер крысиного хвоста. Пробуя на языке отточенные гусиные перья, дьячок благоговейно готовится записать слова великого полководца.

Стоящий в задумчивости Суворов бодро вскинул голову. По-петушиному взвился клок его седых волос.

— На чем остановились?

Дьячок отвечает нараспев, с легким ударением на «о».

— Раздел седьмый: «О доблести и знании!»

Суворов выпрямился и стукнул палочкой об пол. Звезда на его темном мундире, отразив пламя свечи, вспыхнула ярким огнем.

«...Кто знает дело, — не знает страха. Быстрота есть спутница победы... Глазомер, быстрота, внезапность — вот наши вожди... Истинный полководец тот, кто побеждает неприятеля, еще не доходя до него; побеждай сперва мыслью, потом делом, но для сего надлежит, чтобы войска предводителя своего разумели и каждый воин понимал свой манеар... Знай, дерзай!.. За одного ученого трех не-

ученых дают... Будь прозорлив, осторожен, имей перед собой цель определенную... Возьми себе за образец героя: наблюдай, иди за ним вслед, поравняйся, обгони... Ты русской... Слава любит тебя!»

Скрипит гусиное перо. Старательно пишет дьячок, высунув кончик языка и ловко слизывая с пера лишние капли чернил.

— Аминь!.. — дописав фразу, сказал дьячок. Почти тотчас в комнату ворвался запыхавшийся мальчишка-барабанщик (Егорка) и по всем правилам суворовского устава подошел к рапорту. Лицо мальчугана сияет гордостью и восторгом.

— Имею честь, — начинает мальчишка, но тотчас сбивается. — Лександр Васильевич, пленного привели!

— Что? — удивленно спросил Суворов. — Какого пленного?

— Так точно... К окну подбирался. Тут мы его с Платонычем и застукали... (Мальчишка крепко ударил кулаком по ладони.) Зубы подвязаны — мычит будто немой, а не иначе — язык николевский!

Суворов сделал знак дьячку и тот, собрав бумаги, скрылся в глубине комнаты.

— Введи, — нахмурив брови, отрывисто приказал Суворов.

Двери торжественно распахнулись. У порога встали два инвалида, подняв над головами зажженные шандалы. Из передней в сопровождении Платоныча входит странная фигура в крестьянском армяке, явно с чужого плеча, шея и рот обмотаны грубым шарфом, зубы подвязаны платком, на голове широкополая войлочная шляпа.

— Шапку долой... На колени!.. — приказывает Платоныч, срывая с задержанного шляпу. Человек хочет встать на колени, но Суворов останавливает его.

— Кто такой? Отколь пожаловал?

Человек нечленораздельно мычит... Фельдмаршал, подойдя вплотную, всматривается в лицо незнакомца. У человека черные веселые глаза. Левый глаз выразительно подмигивает.

— М-мы, в-вы... — мычит незнакомец.

— А коль ты мой, так и мы тут свои, — тихо говорит Суворов.

«Фигура» неожиданно выпрямляется, молниеносно срывает с себя платок и шапку. Просторный армяк падает на пол.

— Тогда другое дело, — раздается смеющийся молодой голос. Пораженные гренадеры вытягиваются «во фрунт». Суворов роняет костыль и бросается вперед — перед ним маленький, изящный, в сверкающем своем мундире стоит генерал Багратион.

— Пётра, князь Пётра, родимый ты мой! — кричит Суворов, бросаясь обнимать Багратиона.

Молодой генерал, улыбаясь, оборачивается к гренадерам.

— Здорово, старики!

— Здра... — рявкнули гренадеры...

— Цыть! — оборвал их Платоныч.

— ...жлайм, Петра Иваныч!.. — шопотом закончили гренадеры.

Суворов, оглядываясь по сторонам, командует отрывисто и тревожно:

— Ставни закрой, прибавь огня, кавалеры в дозор... и баню, Платоныч, баню... Грибков солененьких, Прошка, водки анисовой!

Фельдмаршал вновь бросается обнимать Багратиона.

— Ах, Пётра, Петенька, птенчик ты мой!..

Ночь. У пушки, закутавшись в овчинный тулуп, стоит инвалид-канонир. Слышны приближающиеся шаги. Мерно постукивает колотушка. Возле пушек появляются две тени, но, несмотря на то, что это явно «свои» (Платоныч и барабанщик Егорка) часовой преграждает им путь:

— Кто идет?

— Дозор.

— Пароль?

— Александр.

— Отзыв?

— Армия.

Часовой сторонится... Дозор исчезает во мраке.

На столе, покрытом темным сукном, лежит, спадая на пол, огромная карта Европы.

Багратион выгружает из дорожного мешка письма, газеты и книги:

— Аглицкие, итальянские, немецкие, французские... А вот — от дочки вашей привет и сувенир...

Багратион передает своему учителю небольшой полированный футляр светлого дерева. Суворов дрожащими руками открывает футляр, в нем — миниатюрный портрет его дочери Натальи Александровны, оправленный в тонкую золотую рамку.

— Суворочка!.. Родная моя...—На секунду отвернувшись от Багратиона, Суворов нежно целует портрет и торопливо прячет его в карман.

Багратион, оглянувшись вокруг, вынимает из-под мундира и развертывает поверх карты Европы прозрачный шелковистый пергамент.

— Вот план кампании италийской. Смотрите, что делает генерал Буонапартэ...

Суворов и Багратион склонились над планом. Две головы почти касаются одна другой — одна серебряно-белая, другая — черная, как смоль. Указывая на знаки и стрелы, которыми испещрен план, Багратион поясняет Суворову основы стратегии Наполеона.

— Смотрите, как ведет он бой... Он не дает врагу опомниться... Его стремление: отнять у противника волю и предъявить непреклонно свою... Вот здесь он собирает свои силы в кулак и бьет врага по частям... Удар за ударом... Активитэ-витэсс. И потом конница до полного истребления, до полной победы...

Суворов весело смеется, хлопая в ладоши:

— О, молодец. Но только не ново сие... Так-то и я поляков да турок бивал, и не раз...

— Он изучает ваши виктории... Он знает вас...

— Еще бы не знать... Служить ко мне просился, да отказала матушка-Екатерина. А, жаль... (Опершись о стол, Суворов в раздумье хмурит седые брови.) Ах, как он шагает, мальчик... Но пора унять его, пора, иначе поздно будет...

Багратион с некоторым недоумением смотрит на своего учителя, но тот, бросив пергамент, указывает ученику на карту Италии и Австрии.

— Смотри, куда он держит путь... Италию он взял, Австрию и брать нечего — она сама под ноги ляжет... Смотри, куда падет его второй удар.

Суворов смело указывает на южную часть России. Багратион понял и ахнул.

— Россия... Да, Россия, — шепчет Суворов. Потом, тряхнув головой и глядя в упор на Багратиона, произносит свои великолепные пророческие слова:

— Но тщетно двинется на Россию Эвропа. Она

найдет здесь ненависть лютую, доблесть великую — и свой гроб.

У бронзовой пушки стоит часовой... Крадучись, приближается Николев, с любопытством пытаясь заглянуть в освещенные окна. Часовой, опустив голову на тело орудия, притворяется уснувшим. Николев смелеет. Приподнимается на цыпочках. Вытягивает шею. Но, внезапно уловив шорох, видит, что пушечное жерло повернуто прямо на него в упор... Шуршит огниво. В полутьме вспыхивает искра. Николев, тихонько ахнув, исчезает в темноте. Инвалид, ухмыляясь в седые усы, закуривает трубку...

Багратион и Суворов сидят за накрытым столом. Молодой генерал ест с волчьим аппетитом. Суворов сам подливает ему вина.

— А в Питере, что? — с затаенной надеждой спрашивает фельдмаршал.

— Все то же. Мертвое царство... Маршируем, танцуем, меняем любовниц... Остерегаемся произносить сугубо запрещенные слова.

— Какие?

— Свобода, гражданин, отечество, а наипаче одно: «курносый»!.. И бьем солдат... Бьем палками нещадно, порой до потери разума и живота!..

В глазах Багратиона ненависть и боль. Суворов гневно перебивает его:

— Гордости народной попранье!.. Армию терзают свирепо, а я, ее фельдмаршал, аки арестант под надзором полицейского пса. А по что? А по то, что безумному деспоту льстецом быть не желаю.

Багратион порывисто вскакивает с места и, подбежав к Суворову, в волнении сжимает руку старика, стараясь заглянуть ему в глаза.

— Александр Васильевич!..

Суворов не успевает ответить. На пороге появляется Прошка и фельдмаршал не без умысла меняет тему разговора:

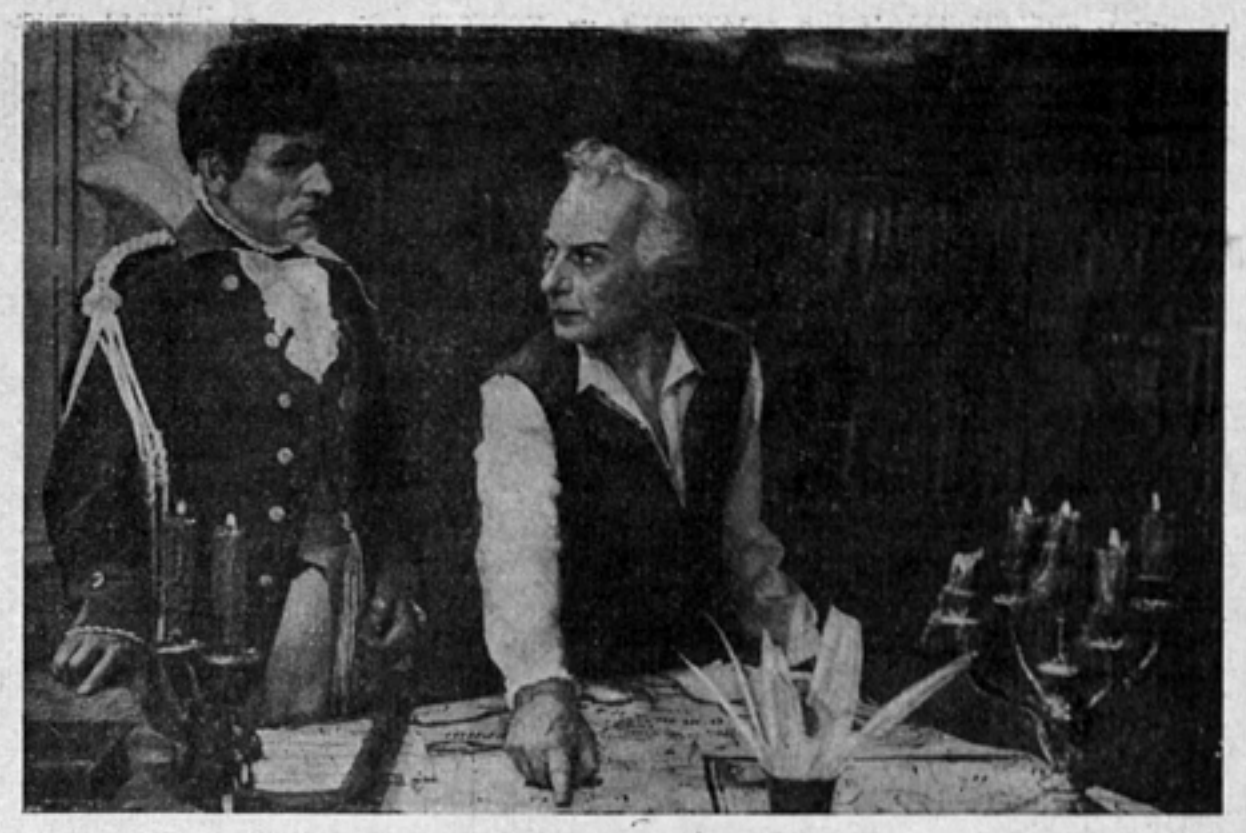
— ...а только помяни мое слово, князь Пётра... Вот и Прошка, свидетель мой благородный. Придется его величеству нам с Прошкой поклониться. Ты как о том думаешь, Прохор Степаныч?

Прохор Степаныч стоит с величаво-непроницаемым видом британского лорда, молчит, потом, медленно вынимая из кармана табакерку, предлагает Багратиону. Тот отказывается... Прошка по обычаю старых «нюхальщиков» с силой щелкает пальцами по крышке табакерки и тогда Багратион успевает заметить, что щелчок приходится как раз по носу императора Павла, изображенного на крышке.

Фельдмаршал и его камердинер, дружески заложив в ноздри по доброй понюшке, чихают одновременно:

— А-пчхи!..

— Придется, Александр Васильевич, и-и... еще раз... а-а-пчхи... и не раз!



«СУВОРОВ»

Сценарий Г. Гребнера. Постановка засл. деят. иск. В. Пудовкина и М. Доллера. Оператор засл. деят. иск. А. Головня. Мосфильм.

ЧЕРЕЗ ГОД, В ЯНВАРЕ 1798-го, СУВОРОВ БЫЛ ВЫЗВАН К ИМПЕРАТОРУ ПАВЛУ. СВИДАНИЕ СОСТОЯЛОСЬ В ГАТЧИНЕ.

Весь кадр занимает драгоценный веер — один из уникумов эрмитажной коллекции. Золото и перламутр. Тончайшая живопись... За веером — мелодичный женский смех. Веер закрывается, и тогда становится видна гатчинская дворцовая галерея, наполненная нарядной толпой.

Придворные, разбившись на группы, тихо беседуют.

На первом плане окруженный молодыми адъютантами стоит учтивый и насмешливый Михайло Илларионович Кутузов. Правый глаз скрыт под черной шелковой повязкой.

— Он называл меня своею правою рукой, — задумчиво и нежно говорит Кутузов, — хотя я дрался завсегда на левом фланге!..

Кутузов вздохнул... Откуда-то сбоку появился стареющий дворцовый «бон виван».

— Пардон экселянс, — говорит сановник, поднимая к глазам лорнет. — Быть может вы объясните сей куриоз? Кому и зачем понадобился, де нуво, этот старый...

Сановник, видимо, хотел привести какое-то словечко, но под строгими взглядами молодежи невольно умолк. Кутузов со свойственной ему элегантностью выручил всех:

— Этот великолепный гений, угодно вам сказать?.. (Кутузов поклонился.) Европе, ваша светлость!.. Только Суворов способен оградить Европу от грозных сюрпризов генерала Буонапартэ!

Сановник поспешил стушеваться.

Мимо офицеров проплывает очередная фаворитка Павла — Лопухина, окруженная целым стадом придворных франтов.

— Говорят, он играет с мальчишками в «бабки»!.. Кеске-са «бабки»? — жеманно обращается Лопухина к одному из своих поклонников.

— Бабки? — притворно недоумевает франт. — Старушки, же панс!

— С подлым народом в «старушки», — ломается Лопухина, смеясь противным смехом, напоминающим блеяние козы.

— Дура... — чуть слышно произносит Кутузов.

— Едет!..—отчаянно закричал конногвардейский офицер, стоящий у окна. (Может быть Мещерский.) И все, забыв об этикете, бросаются к окнам. Словно громовой удар проносится по галерее. С улицы несется оглушающий грохот ура. Стекла в окнах жалобно дребезжат.

Кутузов взволнованно сжал руку своего адъютанта:

— Слышите?.. Так-то и мы кричали под Измаилом... И я громче всех... Уйдем в сторонку, не то закричу!..

На широком плацу стоят «обезличенные» гвардейские батальоны. Стоят в каменном строю, не смея шевельнуться. Но жилы на шее каждого гвардейца налились от радостного, всесокрушающего крика. Неслыханное ура несется по рядам. У многих на глазах сверкают слезы.

Слышны фразы:

— Братцы мои, Суворов! Неужли наш Суворов вернулся?

— Наш Суворов... Ура, ура...

Сводный оркестр, стоящий на фланге, играет торжественную «встречу»... Вдоль фронта, наклонив голову и не глядя по сторонам, быстро идет фельдмаршал Суворов. Его сопровождает восемнадцатилетний офицер Андрей Горчаков — его племянник. (Суворов одет в армейский мундир, на голове черная треуголка, в руках офицерская трость, с которой он явно не умеет обращаться.) И быть может именно эта «нарочитая» беспомощность еще более воодушевляет солдат. Армия приветствует легенду.

Камер-лакеи выстроились на ступенях парадного входа. Они тоже захвачены общим порывом, они тоже кричат. Суворов бежит по лестнице. Горчаков еле поспевает за ним.

Ураган, смерч сотрясают чинный павловский плац.

У входных дверей дворцовой галереи прозвучал страшный бас камер-лакея.

— Его сиятельство граф Суворов-Рымникский!

Позолоченная, звенящая шпорами, шуршащая шелками придворная толпа невольно отступила и замерла. Суворов вбежал—маленький, стройный, стремительный — поскользнулся на сверкающем паркете, растерянно огляделся вокруг и вдруг выронил шляпу. (Подоспевший племянник Андрей Горчаков торопливо поднял ее.) Твердое намерение поиздеваться над знатью становится ясным с первого шага. Суворов принимает свой излюбленный вид неотесанной деревенщины: держа подмышкой трость, он неуклюже кланяется направо и налево, умышленно задевая тростью стоящего позади племянника и, наконец, роняет и трость. (Горчаков терпеливо ее поднимает.)

— Ку-ка-ре-ку!.. — радостно кричит Суворов, завидев приближающегося к нему Кутузова и, бросаясь навстречу, крепко обнимает его.

— Мишенька, одноглазенькой, вот спасибо, одного хучь родного встрел!.. — Суворов умышленно говорит на подчеркнуто народном языке, но тотчас, изменившись в лице, тихо шепчет Кутузову: Слыхал встречу? — Видать орлов-то моих курами не оборотишь!

Придворные генералы окружают Суворова. Старик весело всплескивает руками:

— Мамоньки, генералов сколько!..

Смущенный Кутузов пытается представить ему некоторых. Суворов жмурится, словно ослепленный блеском мундиров и звезд, и неожиданно плотно закрывает глаза.

— Генерал князь Мелецкий...

Учтиво кланяясь, но не открывая глаз, Суворов отвечает:

— Не ведаю.

— Генерал от инфантерии барон Нелединский.

— Паки не ведаю...

Суворов открывает глаза и ласково-добродушно обращается ко всем:

— Одни генералами родятся, другие делаются... Одни (он указывает на огромную батальную картину в глубине галереи) видны в пороховом дыму, другие — токмо в отражении на паркете. Вообразительные генералы!

Группа генералов заметно редеет. Суворов шепчет Кутузову на ухо, однако достаточно громко:

— Генерал-полотеры!..

Дружески кивнув Михайле Илларионовичу, фельдмаршал протягивает руку Горчакову:

— Веди, Андрюша, скользко... боязно!..

Спектакль продолжается... Суворов, зажмурив глаза и опираясь на руку Горчакова, неуверенно скользит по паркету. Пройдя несколько шагов, он останавливается и, вынув из кармана пестрый платок, аккуратно встряхивает его и вытирает пот со лба.

Притихшая придворная толпа расступается снова. Из соседней комнаты появляется Аракчеев, марширующий, как на параде. Ни на кого не глядя и не отвечая на льстивые приветствия, он подходит к Суворову и, остановившись перед ним, склоняет свою страшную голову.

В холопской придворной толпе — многозначительные переглядывания. Любезный поклон Аракчеева производит мгновенное впечатление. Круг сжимается... Суворов отвечает Аракчееву низким поклоном, причем на этот раз зеркальный паркет ничуть его не стесняет...

— Здравствуй, Алексей Андреич.. Здравствуй, граф необычайной... Я, милый, житие твое каждое утро наизусть повторяю.

— Как так?..

— А вот как: прошедшего года ноября седьмого — комендант, восьмого—генерал, девятого—в гвардию, двенадцатого—в бароны, четырнадцатого—Анну первой степени да душ крестьянских двадцать тысячей. А ноне: года не прошло—в графы... Куда уж нам, старикам, за тобой угоняться!

Аракчеев, подавив неприязнь, отвечает с неожиданной кротостью:

— Я государю моему без лести предан. Воля его величества награждать по заслугам!

Суворов снисходительно треплет его по плечу:

— И-и, милый, были бы чины, да ордена, да души крестьянские, а заслуги, что? Заслуги завсегда найдутся!

Фаворит, уклоняясь от продолжения разговора, отвечает холодно, но любезно:

— Государь император готов вас принять, Александр Васильевич!

— Ай, спасибо, что ждать не заставил!

Из-за спины Аракчеева появляется грандиозный, с головы до ног вызолоченный камер-лакей. Ударив об пол жезлом, он провозглашает загробным голосом:

— Его императорское величество просит графа Суворова-Рымникского пожаловать на личную аудиенцию!

Суворов испуганно отшатнулся, раскрыв рот, уставился на лакея и вдруг дважды низко поклонился ему старым екатерининским поклоном, коснувшись рукою земли.

Аракчеев, отступив на шаг, удивленно смотрит на Суворова. В толпе негодующий шопот:

— Лакею?.. Лакею кланяется!..

— Ваше сиятельство, но ведь это лакей, — шепчет растерявшийся Горчаков, но Суворов отвечает невозмутимо и громко:

— Знаю, милый, знаю, потому и кланяюсь! Сегодня лакей, — завтра герцог, а там, глядишь, генералиссимус какой... — И, взяв племянника под руку, добавил вполголоса: — Холуи-то, слышь, ноне шибко в гору пошли...

Слова фельдмаршала вызывают настоящее смятение, но Аракчеев, окинув собравшихся тупым взглядом оловянных глаз, слегка поднимает палец, и все умолкает.

Придворные склоняются в глубоком реверансе, дамы приседают до земли; роскошная, украшенная резьбой дверь тронного зала таинственно раскрывается на обе половинки. Парные часовые-гатчинцы, слегка сгибая локти правых рук, отводят в сторону ружья, отдавая салют. Сквозь двери виден квадратный тронный зал и в глубине его, под балдахином, одиноко сидящий Павел.

Суворов, словно опытный танцмейстер, легко скользя по паркету, выбегает на середину зала и начинает отвешивать многочисленные грациозные поклоны: он подбегает к дверям, потом снова отступает, словно не решаясь войти, и, наконец, вбегает...

Сквозь раскрытую дверь видно, как император милостиво протягивает Суворову руку и как тот, встав на одно колено, склоняется к ней... В следующую секунду таинственные двери закрываются сами собой.

Суворов и Павел остались вдвоем и в тот самый миг, как двери с легким стуком закрылись, мгновенная перемена произошла и в облике и в манерах Суворова. Перед Павлом, спокойно опираясь на трость, стоит величавый, гордый старик и пристально, открыто смотрит ему в глаза. Не старенький, колючий фигляр-чудак, а грозный, уверенный в своей силе человек и полководец. И Павел чувствует это...

Пауза длится.

Суворов побеждает. Павел сбрасывает на троннос кресло свой маскарадный мальтийский плащ и опускается по двум ступеням к старому фельдмаршалу:

— Давненько не видались, — миролюбиво начинает Павел.

— Давно, ваше величество.

— Мундир тебе к лицу.

— Враги узнавали Суворова и в исподнем...

— Понравилась столица?.. Войска?

— Прекрасно, ваше величество, — единообразие и стройность... Все Иван Иванычи и все на один лик!

— А войска?.. Армия!.. — в голосе Павла звучат нетерпеливые нотки.

— Приятны для глаз...

— А далее что?..

— ...но для войны никак не пригодны!

В парадном зале настороженное перешептывание...

Вокруг Аракчеева толпятся его приспешники. Но он, явно их презирая, не спускает угрюмых глаз с заветных дверей тронного зала.

В другом углу, в тесном кольце военной молодежи, стоит генерал Кутузов:

— Одно его имя — армии равно, голыми руками его не возьмешь, — негромко говорит Михайло Илларионович, ободряюще положив руку на плечо Андрея Горчакова.

Беседа продолжается.

Павел стоит перед Суворовым, но смотрит не на полководца, а куда-то в сторону, вверх:

— Сочли мы за благо призвать тебя и прежнее дерзостное неповиновение твое предать забвению... (Павел, наконец, взглянул на Суворова.) Ибо первый долг наш — заботиться о благе России... и Эвропы.

Павел ждет ответа.

— Ваше величество, — твердо сказал Суворов. — Жизнь моя и смерть принадлежат России.

Император одобрительно кивнул головой.

— А посему, — продолжал он, — решили мы вручить тебе командование армией нашей, дабы возглавить совершенный механизм твоею военною славой.

Подвижное лицо Суворова вспыхнуло восторгом, на момент кажется, что он упадет на колени, но порыв исчезает и Суворов-фельдмаршал упрямо предъявляет свои условия.

— Боюсь, ваше величество, «механизмом» командовать не сумею...

— Сумеешь, — улыбнулся Павел. — Солдат мой, как бы инструмент, артикулом предусмотренный. Он как бы пружина для действия штыком или саблей...

Павел взглянул на Суворова. Тот, задумчиво склонив голову, молча смотрит на своего повелителя.

— Говори, — нетерпеливо приказал император.

Суворов развел руками:

— «Инструмент»?.. «Пружина»?.. — просто и спокойно начал Суворов. — Стало быть, болван или кукла? А болван со штыком ли, с саблей ли — все болваном и останется... (Суворов иронически поклонился.) Я людьми командую, ваше величество, а не «пружинами».

Знакомая нервная судорога пробежала по лицу императора. Он смотрит на Суворова вытаращенными глазами. Тот как ни в чем ни бывало поясняет свою мысль все тем же ровным и спокойным голосом:

— Солдат — суть человек, ваше величество, а не пружина.

— Какой человек? — вскрикнул Павел.

— Такой, ваше величество, — спокойно отвечает Суворов, — с которым я всю жизнь мою прожил, с которым тридцать пять викторий одержал... Солдат превыше всего, ваше величество, ибо армия — суть гордость народная.

— Бредни, — вскрикнул Павел. — Армия Фридриха прусского покрыла себя славой.

Суворов дерзко усмехнулся.

— Я — русский, ваше величество, — жестко ответил он. — И мне за Фридрихом оным гоняться не пристало... Разве только коннице моей на поле боя...

— Дерзость твоя свыше меры, — прошептал Павел.

Суворов вдруг схватился за живот, согнулся весь и застонал:

— Ой, мать моя родимая, царица небесная...

— Что такое?

— Брюхо заболело, ваше величество... Ой, увольте, не гневайтесь на старика...

Не разгибаясь, он пятится к боковым дверям, и секунду спустя скрывается за ними, по дороге потеряв свою шляпу.

Исчез...

Павел в бешенстве топчет треуголку ногами:

— Шут гороховый... Черти бы тебя побрали, дурака старого.

Вбежал по ступеням под балдахин и в изнеможении опустился на парчевое кресло.

Глухой, как бы подземный гул сотрясает дворец... Павел прислушивается, цепенея...

Гремят громовые раскаты... Ура-а, ура-а...

Оконное стекло, продавленное напором звуковой волны, с жалобным звоном падает на мягкий ковер...

На чинном плацу ревут взбесившиеся оркестры. Капельмейстеры в отчаянии опустили руки. Звуковой ураган несется над Гатчиной

Фельдмаршал покидает дворец, он идет вдоль линии войск, гордо вскинув голову, и приветствует батальоны вольным взмахом руки.

— Полтава — слава... Гангут — слава... Измаил — слава... Варшава — слава... — четко доносится его голос сквозь приветственный гул.

Фельдмаршал славит былые победы.

И, застыв в своем каторжном строю, «деревянная армия» по-своему отвечает великому полководцу.

...ЕЩЕ ОДИН ГОД ПРОШЕЛ...

И опять Кончанское.

В маленьком кабинете полутьма. За окном ночь... На фоне множества книг белеют мраморные бюсты Петра и Екатерины. Зябко кутаясь в турецкий халат, Суворов сидит в кресле, задумчиво перелистывая тоненькую тетрадь.

— Слушай, старуха, — с горечью говорит фельдмаршал, наклоняясь к кому-то находящемуся на полу...

Нелепая лохматая дворняга Фемида, лежащая на коврике возле кресел, подняла умную голову и вильнула хвостом.

— Слушай, вот что напишут на камне надгробном...

Суворов читает собаке стихи:

«Остановись, прохожий,
Здесь человек лежит
На смертных непохожий!
На клиросе в глуши
Он басом пел —
И славою, как Петр иль Александр,
Гремел...
Ушатом на себя холодную лил воду
И пламень храбрости вливал в сердца народу».

— Гав... — ни с того ни с сего огрызнулась Фемида, поднялась и сердито ушла из комнаты.

— Не одобряешь? Ну и ступай, дура, — ворчит ей вслед Суворов и, стукнув костыликом об пол, раздраженно зовет:

— Прошка... Прохор!

Пауза. Никто не откликается. Суворов с усилием поднимается с кресла и встает, опираясь на свой костылик:

— ...Ушли все, не то спать залегли... Стареют, господа кавалеры... Один только я... Эх, ночь-тоска... Кончанское? И неужто — конец?

Фельдмаршал, пытливо оглянувшись вокруг, прошел к книжным полкам. В постаменте, под бюстом Екатерины, находится хитро замаскированный шкафчик. Суворов достает оттуда узорный екатерининский штоф и, нацедив из него рюмку «благородного размера», залпом выпивает ее.

У порога послышался шорох. Суворов не успел закрыть дверцу тайничка и проскользнувший в комнату Прошка ловит его на месте преступления:

— Ан и не убережся, — не без злорадства набрасывается он на Суворова. — Я, ваш-сь-ясь, анисовку-матушку за версту чую. Вот они где погреба ваши пороховые... Вот и доверяй вам.

— Что ж... Ставь караулы! Только ни к чему это, Прохор... Ухожу я... — неожиданно для самого себя, заявляет Суворов.

— Куда ж это, помилуй бог, в ночь, да в мороз?

Подвижное лицо Суворова стало торжественным и строгим:

— ...В Нилову новгородскую пустынь, в монахи, на постриг великий... Время мое наступает и скоро должон я отдать рапорт моему генералу..

Прошка упал на колени. По морщинистым щекам полились слезы. Но фельдмаршал продолжает неумолимо:

— ...Всем мужикам моим — вольную, пушки мои — на колокола, избенку — под школу, а сам — в монастырь.

Суворов тяжело опускается в кресло, но, как видно, ему становится жаль самого себя, он сокрушенно опускает голову на грудь.

— Имя свое гордое Александр сменю, и назовут меня Акакием либо Агафоном каким...

Но Прошка острым своим носом уже чует комическую сторону предприятия:

— Батюшки-светы, да какой же из тебя, помилуй бог, монах? Да разве ж ты без анисовки обойдешься? А я? А господа кавалеры? Они как? Неужто ж покинем. Так батальонной шеренгой в монастырь-ти и попрем. Что ж от монастыря-то останется? Срамота одна... Пропьют господа кавалеры монастырь-то. Нет, Александр Васильич, не гневи бога, не возьмут нас..

— Ан, возьмут... Анисовка богу не вред.

— Ан, нет.

— Ан, да... Ступай-ка ты, Прохор, завтра потолкуем.

Обиженно покосившись на Суворова, Прохор Степаныч поплелся к дверям, предусмотрительно захватив с собой штофик водки и рюмку.

Суворов, проводив его долгим взглядом, печально вздохнул, прислушался к удаляющимся шагам, потом, поднявшись с кресел, сбросил с себя халат и, твердыми шагами подойдя к бюсту Петра, открыл в постаменте второй тайник.

Петровский полуштоф с гербами и вензелями исчез в кармане.

На письменном столе погасла свеча. Суворов осторожно погасил и другую. В кабинете стало темно.

Возле двух пушек, стоящих по сторонам крыльца впервые заснул на часах старый инвалид-часовой... Из-за лафета осторожно выглянул Суворов, хотел было крикнуть, но, опомнившись, кротко благословил солдата крестным знаменьем и исчез.

В следующий миг неугомонный фельдмаршал появляется у садового плетня. Заячья шапка-ушанка закрывает лицо до самых глаз. На плечах старенький полушубок, подпоясанный широким деревенским кушаком, на ногах пестрые карельские валенцы, в руках высокий посох библейского вида.

Легко перемахнув плетень, Суворов скрывается во мраке зимней ночи...

По бескрайнему снежному полю одиноко шагает великий полководец. Все мирское беспокойное навеки уснуло позади, остаток дней пройдет в монастыре, в псалмах, в унылом колокольном перезвоне...

Опираясь на посох, Суворов громко и с детской верой поет псалом Давида:

«От юности моея
Мнози борят мя страсти.
Ты же сам, спасе мой,
Меня охрани,
Отврати
И спаси.
Спа-аси
Мя...»

. . . . . .

Здесь фельдмаршал споткнулся и едва не уронил посошок. От того ли, либо по другой причине содержание песни несколько изменилось, и над равниной зазвучал не псалом, а бодрый гренадерский марш.

«Вам спаси
Бо . . . .
Братцы гренадеры,
За геройский за поход.
Полем шли вы завсегда исправно
Каждый метил город взять...»

— Эх ты, грех какой!.. — останавливаясь и виновато крестясь, удивился Суворов.

Но события развиваются своим особым порядком: кто-то легонько толкнул фельдмаршала сзади... Оглянувшись, он видит у своих ног кротко ласкающуюся Фемиду.

— Только тебя тут нехватало, — развел руками Суворов. — Уж тебя-то, милая, никак не возьмут...

— Гав... — тявкнула Фемида и вдруг, сорвавшись с места, с веселым лаем метнулась в сторону.

Вблизи загремели бубенцы ямской тройки. Несколько секунд спустя она поравнялась с незадачливым «отшельником».

— К Суворову-то, как тут? — закричал ямщик.

— Прямо, по тракту, — ответил Суворов, еще ниже опуская на лицо свою заячью шапку.—Да только нет его больше, Суворова-то.

— Как так «нет», — испуганно спросил чей-то голос и из возка выглянули встревоженные лица двух военных.

— Преставился... Помер... — угрюмо махнул рукой Суворов, намереваясь продолжать путь.

Седоки в возке ахнули и, сбросив шубы, выбежали на дорогу.

Один из них, помоложе, преградил Суворову путь.

Мещерский тотчас узнал фельдмаршала.

— Ваше сиятельство, — умоляюще начал Мещерский, вытягиваясь во фронт.

— Узнал-таки, «чертей болотных капитан», — с досадой отворачиваясь, отвечает фельдмаршал.

— Полковник, ваше сиятельство, — учтиво поправил Суворова Мещерский.

Подоспел запыхавшийся генерал:

— Конной гвардии генерал-майор Толбухин, — рекомендуется он, вытягиваясь во фронт... — От его императорского величества...

— Гав-гав-гав, — рассердилась Фемида.

— ...именной указ... — заканчивает Толбухин.

— Именной? — удивленно протянул Суворов. — Эх ты, какая оказия...

В следующий миг, легко вскочив на облучок рядом с ямщиком, Суворов отбирает у него вожжи:

— А ну, дай... — и с места гонит тройку вперед.

В кабинете еще темно. Слышны громовые раскаты суворовского голоса:

— Прошка, Митька, Егорка... Огня... Шубы принять... Баню затопить... Водки холодной... Кренделей горячих...

Кабинет мгновенно освещается. В дверях появляются смятенные, полуодетые кавалеры, держащие в руках зажженные шандалы.

— Извольте вручить указ, — официальным тоном приказывает Суворов генералу.

Все вокруг замирает... Генерал Толбухин по всем правилам старого устава вручает фельдмаршалу толстый запечатанный пакет. Суворов осматривает печати, Толбухин и Мещерский, взяв у гренадеров свечи и плотно закрыв двери, почтительно становятся по обеим сторонам Суворова и светят ему.

Фельдмаршал вполголоса начинает чтение указа:

— «Павел Первый. Император. Суворову.

Сейчас получил я... известие срочное о настоятельном желании союзников моих... дабы вы... предводительствовали...»

Руки Суворова начинают нестерпимо дрожать. Отвернувшись, он передает указ генералу Толбухину:

— Глаза застилает... Читай, генерал.

Толбухин, сам взволнованный до глубины души, продолжает чтение:

«... предводительствовали всеми армиями в Италии, куда и мои корпуса скором маршем идут. А посему при теперешних обстоятельствах европейских... предлагаю вам немедля взять дело и команду на себя... Павел».

Суворов слегка пошатнулся и опустился в кресло. Толбухин участливо наклонился к нему. Дрожащей рукой взяв у него указ, старый полководец еще раз читает последнюю строку:

«...взять вам дело и команду на себя...»

Старческая рука бессильно упала на поручни кресла и выронила указ...

— Поздно, царь-государь... Теперь уже поздно, — закрыв рукою лицо, устало произносит Суворов.

Он сидит неподвижно, не открывая глаз. Он молчит... Но где-то чуть слышно запела далекая боевая труба... Потом послышался голос Толбухина:

— Полагаю, что генерал Буонапартэ, армию австрийскую разбив...

— Разобьет, разобьет, сие не трудно, — бормочет Суворов, не открывая лица.

— ...всеми силами своими на Россию обрушится...

Толбухин отлично знает, что Бонапарт его последний козырь, он бьет им и не ошибается.

Словно электрический ток прошел по телу полководца. Суворов вскочил, дрожа от волнения:

— Буонапартэ?.. О, да. Он истый полководец, — этот мальчик... Он страшен... Но на Россию?.. Покуда жив Суворов?.. Ан нет... Ан нет...

Измученный одинокий старик исчез навсегда. Деревянный костылик с треском отлетел в угол. Толбухин и Мещерский, потрясенные мгновенной переменой, вытянулись во фронт и замерли.

Слова Суворова звенят, как боевая команда:

— Всех кавалеров будить!

Двери распахнулись разом... Кавалеры толпятся в дверях и наполняют соседнюю комнату...

— Мы здесь, вашсокдитство, — слышны их голоса.

— Канониры к орудиям!

— Стоят...

Суворов круто оборачивается к маленькому барабанщику Егорке, восторженно онемевшему на пороге.

— Барабанщик Егорка пулей летит к старосте Фомке, займет в долг двести рублев на дорогу... Недаром пел я на клиросе басом, запою теперь Марсом... Прошка, мундир... Закладывать лошадей — час собираться, на другой отправляться, да бубенцов, бубенцов поболе!

— Пошли мигом...

Слышны удаляющиеся голоса гренадеров.

Неожиданно сквозь толпу пробивается толстая стряпуха Дарья, держа на вытянутых руках горячий чугунный горшок, заботливо укутанный полотенцем. Суворов удивленно глядит на нее.

— Ты что?

— Припарочки, родимец, сварила, простыл, поди, по дорогам-то гулямши?

Дружный хохот солдат потрясает дом. Суворов хочет что-то сказать, но, махнув рукой, выбегает из комнаты.

В сопровождении двух инвалидов он бежит по узенькой тропинке своего сада. В нескольких шагах впереди высится колоколенка деревенской церквушки. Инвалиды, спотыкаясь в сугробах, не отстают ни на шаг.

— Нас-то возьми... Не оставляй нас-то, — кричат они.

Досчатая дверь, ведущая на колокольню, мигом срывается с петель. За ключом ходить недосуг. Все трое устремляются наверх.

На улице светло, как днем. Прекрасная лунная ночь. У пушек хлопочут фейерверкеры и канониры. Платоныч подбегает к пушкам.

— По николеву огороду... Картечью...

Артиллеристы приветствуют озорную команду восторженным ревом.

— Канониры... готовьсь...

С колокольни донесся первый удар большого колокола.

— Первая... пали... — вдохновенно командует Платоныч.

Сердито ухнула пушка. Свистит снаряд.

— Мы-те вспашем огородик, — хохочут канониры.

Картечь с визгом взрывается на николевском огороде... Унылое огородное чучело взвивается к темным небесам.

— Попали, — восторженно орет наблюдатель.

— Вторая... — потрясая могучим кулаком, командует Платоныч.

С колокольни несется неистовый звон. Одноногие инвалиды, вцепившись в веревку большого колокола, раскачивают тяжелый язык. Суворов перебирает струны десятка мелких колоколов. Он весело смеется и громко поет песню, заглушаемую неистовым звоном.

Гудят колокола. Ухают пушки. Дьявольский грохот и звон несется над Кончанским. В окнах зажигаются огни. Улица оживает. Испуганные люди бегут к суворовскому дому.

А на перекрестке стоит Прошка и орет благим матом:

— Э, эй, с палатей долой... Довольно спать, помогни лошадей закладать. Господин фельдмаршал граф Суворов-Рымникский на войну сбирается.

Звон, стрельба, барабанная дробь и сквозь нее нарастающий озорной мотив суворовского «генерал-марша»...

НАЧАЛСЯ ЛЕГЕНДАРНЫЙ ИТАЛИЙСКИЙ ПОХОД... В ТЕЧЕНИЕ ЧЕТЫРЕХ МЕСЯЦЕВ СУВОРОВ ОБРАТИЛ В БЕГСТВО ЛУЧШИХ ГЕНЕРАЛОВ ФРАНЦИИ И, ОЧИСТИВ ИТАЛИЮ ОТ НЕПРИЯТЕЛЯ, ОТДАЛ СТРАНУ ПОД ВЛАСТЬ СОЮЗНОЙ АВСТРИЙСКОЙ КОРОНЫ... ПУТЬ НА ПАРИЖ БЫЛ ОТКРЫТ...

(Панорама). Сквозь утреннюю дымку на отлогом склоне горы видны очертания грозной крепости, над которой развевается белый флаг. На холмах расположились осаждавшие крепость войска. Людей не видно, но многие сотни военных костров устремляют в небо прямые струи дыма...

(Движение панорамы.) Ласковый итальянский пейзаж. На вершине одного из ближайших холмов — высокие мачты, на них развевается множество ярких флагов. На лужайках вокруг холма сверкают на солнце почетные караулы союзных армий: снежно-белые мундиры австрийцев и темные мундиры русских... В глубине, блистая латами, промчалась императорская австрийская конница... Словно дремучий лес прошли перед аппаратом грозные казачьи пики и на секунду закрыли кадр...

На холме собрались победители-генералы (русские и австрийцы). Выделяются своими опереточными одеждами делегаты сардинского и неаполитанского королей. Их шляпы украшены невероятным количеством страусовых перьев.

Раздаются серебряные голоса фанфар. Крики ура и «виват» оглашают долину. Оркестры ударяют торжественную встречу.

На вершине холма, жмурясь от яркого солнца, появился Суворов. Его сопровождают генералы Багратион, Денисов и Платов.

Указывая в сторону крепости концом своей легкой трости, фельдмаршал весело смеется.

Доносятся его слова:

— Помилуй бог... и этих побили!

Приближается делегация покоренного города. Именитые горожане, разодетые в шелка и бархат, опускаются перед Суворовым на колени и подают на шелковой подушке огромный, украшенный тончайшей резьбой ключ от городских ворот.

Суворов берет его и высоко поднимает над головой:

— В Италии... последний!

Вновь ударяют оркестры...

Австрийский генерал Ауфенберг и русский генерал Милорадович подходят к Суворову и, салютуя ему, указывают на группу пленных французских генералов.

Суворов направляется к пленным.

По пути десятки французских знамен склоняются ему под ноги в придорожную пыль.

Победитель спокойно идет по знаменам.

Пленные офицеры по обычаю тех времен опускаются на одно колено и на вытянутых руках протягивают вперед свои шпаги.

Суворов подбегает к французам:

— Встаньте... Помилуй бог, вы храбро дрались... Особливо ты, генерал!

Француз со слезами на глазах подает Суворову свою шпагу. Фельдмаршал принимает ее, но тотчас возвращает обратно:

— Ты славно ею владеешь... Ты мастер... Грешно отбирать... Не возьму!

Изумленный генерал прижимает шпагу к груди, потом опускает ее перед собой острием вниз, как крест:

— Клянусь никогда не поднимать ее против вас, мой генерал!

— И правильно, — смеется Суворов. — Во второй раз нипочем не отдам.

Отступив на шаг, полководец обращается к пленным:

— Ты свободен... Свободны и вы, господа генералы... До свидания, в Париже!..

— На Париж!.. На Париж!... — восторженно ревут генералы.

— На Париж!.. — подхватывают войска.

Веселый гул несется над равниной... Опираясь на свой неразлучный костылик, Суворов задумчиво смотрит вперед...

(Шторка). Пейзаж попрежнему остается в кадре... Мы находимся в палатке главнокомандующего, раскинутой на том же холме. Одна из сторон шатра поднята вверх. (В кадре видны наклонные бамбуковые стойки.) На пейзаже — костры и далекое движение войск. Чуть слышен лагерный шум и звуки оркестров.

На первом плане низкий стол. На нем свитки походных карт. Суворов и Багратион погружены в работу.

Прохор Степаныч, стоящий поодаль, одобрительно взглянул на Суворова и громко засмеялся.

— Ты что это, Прохор Степаныч?

— Забыть не могу, как это вы в монастырь собирались...

— Угу, — кивает головой Суворов, отмечая на карте масштабы. — Мало ли что бывает.

Неожиданно отбросив циркуль, фельдмаршал наклонился вперед и, прищурив глаза, всматривается в сторону лагерной дороги. Там видна дорожная карета, остановившаяся у тропинки, ведущей к шатру.

— Курьеры австрийские, — бормочет Суворов. — Уж верно гадость какая-нибудь.

— Господа полковники Вейротер и Тур, — поморщившись, сказал Багратион.

Суворов торопливо прикрыл карту шелковым платком, встал и вместе с Багратионом пошел навстречу двум снежно-белым вылощенным офицерам, торопливо идущим к палатке.

Встречаются при входе в шатер.

— Здорово, Вейротер, — приветствует Суворов одного из прибывших.

Полковник Вейротер указывает на спутника, представляя его Суворову.

— Регимент-фюрер Тур.

Полковник Тур, позвенев шпорами, поднимает над уровнем лба толстый пакет под множеством печатей.

Суворов принимает пакет и проходит к центру палатки... Прохор Степаныч с помощью Платоныча опускает «наметы» (стороны) восьмигранной палатки. Таким образом шатер мгновенно изолируется.

В палатке — Суворов, Багратион, австрийские полковники и только что вошедшие Милорадович и Платов.

— Я многого ждал, но не такого, — негодующе шепчет Суворов, пробегая глазами письмо. — Господа генералы, слушайте приказ австрийского придворного совета, коему мы подчинены... (Фельдмаршал дрогнувшей рукой поднимает к глазам письмо и читает вслух одну строку.) «Австрийская корона не заинтересована в предприятиях неверных и дальних. Империя вошла в предначертанные пределы...» (Суворов гневно бросил приказ на стол. Багратион и Платов шагнули вперед и встали рядом с фельдмаршалом.) Короче говоря, мы прерываем кампанию, — продолжает Суворов, уже не сдерживая гнева. — Мы не идем на Париж. Мы идем в швейцарскую землю выручать российские полки генерала Римского-Корсакова, ибо господа австрийцы, от безделья приустав... (Суворов злобно усмехнулся) отходят на зимние квартиры.

Суворов схватил приказ со стола и показал его своим генералам.

— Подписано тако: «Франц. Император».

Фельдмаршал снова бросил приказ на стол и отвернулся.

— Прошу оставить меня одного...

Багратион жестом сдержанной любезности указывает австрийцам на выход из палатки. Вейротер и Тур — белоснежные манекены — отдают салют и, звеня шпорами, направляются к выходу. Следом за ними уходят русские генералы.

Суворов опускается в походное кресло и закрывает глаза рукой.

— Хотел бы я знать, — шепчет он, — сколько золота дала французская директория за этот маневр, и кому именно?

Прохор Степаныч сочувственно наклонился над фельдмаршалом.

— Опять вяжут нам руки, Александр Васильич.

Суворов только теперь замечает своего старого камердинера.

— Уйди и ты, Прохор, — шепчет Суворов, в глубоком раздумье закрывая рукою лицо.

...СПЕША НА ПОМОЩЬ РИМСКОМУ-КОРСАКОВУ, СУВОРОВ БРОСИЛ СВОИ УСТАЛЫЕ ПОЛКИ НА ЛОБОВОЙ ШТУРМ АЛЬПИЙСКИХ ГОРНЫХ ВЫСОТ, ПРЕГРАЖДАВШИХ ЕМУ ПУТЬ В «ШВЕЙЦАРСКУЮ ЗЕМЛЮ»...

Глухо гремят барабаны... Наплывами — все ближе — громоздятся отвесные скалы бездонных ущелий. По узким тропинкам, скользким и неверным, движутся суворовские войска, поднимаясь все выше и выше... Ветер треплет порванные пулями боевые знамена.

Вдали за выходом из ущелья встает окутанный тяжелыми тучами белый Сен-Готард.

Артиллеристы поднимают на канатах маленькую горную пушку. Ежеминутно грозя сорваться, она медленно ползет вверх вдоль отвесной скалы. Внизу непрерывно идут войска.

На более высокой площадке гренадеры, напрягая все силы, тянут канаты. Один из канатов лопнул как раз в тот момент, когда тело орудия достигло уровня площадки. Но пушка и люди, идущие внизу, спасены благодаря героическому сверхчеловеческому усилию фанагорийцев, успевших подхватить лафет... Испуганно переводя дух, крестятся гренадеры.

Эхо ущелий повторяет грохот барабанов.

На узкой площадке в стороне от движущихся масс верхом на коне виден Суворов. На голове легкая егерская

«СУВОРОВ»

Сценарий Г. Гребнера. Постановка засл. деят. иск. В. Пудовкина и М. Доллера. Оператор засл. деят. иск. А. Головня. Мосфильм. На фото (в центре): арт. Н. П. Черкасов в роли Суворова.

каска, на плечах старенький голубой плащ. Суворов следит за подъемом полков и, как бы отвечая на свои мысли, произносит горько и гневно:

— Мне говорят: «Иди». И я иду... Иду!.. Но горе тем, кто меня посылает!..

Неподалеку проходят солдаты. Их лица обросли бородами, крестьянские голубые глаза удивленно, но без тени испуга посматривают кругом.

К Суворову, в сопровождении всадников в папахах и черных бурках подъехал Багратион. Не слезая с коня, фельдмаршал крепко пожал руку своего любимца и, наклонившись в седле, поцеловал его. Багратион молча отдал салют, и секунду спустя его мохнатая бурка скрылась за выступом скалы.

Суворов тронул коня и подъехал к тропинке. На лицах проходящих солдат засветились улыбки.

— Что ж, братцы... — кричит Суворов, протягивая нагайку по направлению к Сен-Готарду. — Перемахнем пригорочек?

Гренадеры мгновенно принимают шутку. И шуткой отвечают:

— Ежели это пригорочек, где ж тогда горы, Александр Васильевич?

Суворов «удивленно» огляделся вокруг:

— Горы? А может их и вовсе не будет!

Смех пошел по рядам.

— Проходили всюду, — бодро кричит полководец, — пройдем и здесь! На то мы русские солдаты... Пройдем, что ли, Авдеич, аль нет? — заканчивает он, узнавая среди проходящих знакомого ветерана.

— Пройдем... С тобой, где хошь, пройдем, — откликается старик.

Суворов смотрит в сторону вниз, следя за подъемом полков.

Внизу — сжатый ущельем горный поток... Ни на секунду не замедляя движения, батальоны ведут переправу. Солдаты переходят брод по пояс в воде, узкой цепью поддерживая друг друга. Вместе с русскими гренадерами проходит незначительная австрийская часть.

Чуть в стороне переправляются полковники Вейротер и Тур. Тур поскользнулся и едва не упал. Вейротер поддержал его.

Поток ревет. Солдаты заняты переправой. Можно говорить с полной откровенностью...

— Он оставил в долинах только заслон, только второстепенные батальоны, — кричит Вейротер, сжимая локоть Тура.

— Значит план его вновь изменился? — ошеломленно бормочет Тур.

— Вот именно, — перебивает Вейротер. — Все главные силы здесь!... Он их ведет прямо на Сен-Готард!

— Безумие!... — ахнул Тур. — Прямая дорога к смерти!

— Прямая дорога во французский тыл, — кричит Вейротер, наклонившись к самому уху Тура. — Учтите это!.. Передайте... Но будьте осторожны...

Тур снова поскользнулся. Подбежавший австрийский солдат поддержал его.

НА ПЯТЫЙ ДЕНЬ ПОХОДА ПОЛКИ ОСТАНОВИЛИСЬ У ПОДСТУПОВ К СЕН-ГОТАРДУ.

(Широкая панорама.) Рассвет... Ближе к первому плану темный гранитный холм. На нем группа людей частью в черных, частью в белых мундирах. Дальше — за холмом — широкое пространство, заваленное обломками скал. Еще дальше — отвесные стены... От этих стен аппарат скользит вверх, и тогда открывается холодная, опоясанная ледниками твердыня — гора Сен-Готард... Глубокая тишина...

Переходим на вершину холма. В центре группы Суворов, окруженный смешанным русско-австрийским штабом. Все молча смотрят вперед, напряженно ожидая какого-то события. В руках у Суворова подзорная труба. У ног барабан, на котором лежат свитки карт.

В стороне в группе ординарцев, держащих на поводу оседланных лошадей, сидит на камушке единственный штатский человек во всей армии — Прохор Степаныч Дубасов. Сидит, равнодушно поглядывает на Сен-Готард и курит короткую трубочку-носогрейку. Выбил табак. Сплюнул.

Полковник Вейротер, стоящий неподалеку от Суворова, взглянул на часы и нетерпеливо пожал плечами. Заметив это движение, Суворов снисходительно улыбнулся и снова поднял к глазам подзорную трубу.

Всюду за камнями и за выступами скал притаились гренадеры.

За одной из скал залегли четверо фанагорийцев с Платонычем во главе. Все напряженно всматриваются вперед.

Шепчет Синица:

— Стена... А по стене чернеет что-то... Гнезда, что-ли галочьи?

— Батареи ихние... — шопотом отвечает Платоныч

— Круто... — задумчиво сказал Синица...

— Зябко!.. — сказал молодой солдат позади.

Синица с видом бывалого человека обернулся к нему и дружески протянул кусок сухаря:

— А вот погоди, — на штурм пойдем, разогреешься.

— Мы как на Измаил-крепость шли и умереть не думали и в живых остаться не думали. А вот, гляди, живем, — сказал Платоныч с явным намерением подбодрить друзей, но для себя добавил тихонько: — Здесь-то малость покруче. Что уж там Измаил!.. Ну, да ничего.

На вершине холма Суворов спокойно сложил подзорную трубу и передал ее адъютанту. Вейротер удивленно взглянул на Ауфенберга (австрийского генерала). Тот молча пожал плечами.

— Солнце встает, — не выдержав, сказал Вейротер. — Багратион не пройдет.

Суворов живо обернулся:

— Нет гор, что не мог бы пройти Багратион.

— Надо начинать штурм или... — начал было Вейротер, но Суворов резко оборвал его:

— Но еще лучше молчать.

Солдаты лежат за камнями. Напряженно прислушались... Вздрогнули... Где-то вдали грянул залп... Платоныч сжал локоть соседа.

— Багратион в огне... Теперь и наш черед.

Выстрелы услышаны на холме... Суворов взмахом руки подал знак штабному трубачу... Грянул сигнал и тотчас в ответ зазвенели трубы на всем протяжении фронта... Скалы и камни ожили мгновенно... Невидимая до сей поры армия поднялась и бросилась вперед. Загудело ура.

Суворов выхватил шпагу и протянул ее по направлению к Сен-Готарду.

Солнечный луч сверкнул на клинке. Фельдмаршал кричит что-то, но его слов не слышно. Они закрываются «генерал-маршем» и ревом ура, проносящихся мимо батальонов.

Ожили отвесные скалы... «Галочьи гнезда» окутались дымом орудийных залпов.

На французской батарее... Она расположена на широком выступе скалы. Слышны отрывистые команды. Французские артеллеристы торопливо перезаряжают пушки. Внезапно сверху падают обломки камней. Артиллеристы в ужасе смотрят вверх... Все они под прицелом русских ружей... Залп сверху.

Грохочет бой... Багратион и Суворов встречаются на площадке только что захваченной французской батареи.

— Путь свободен! — кричит Багратион и указывает вверх.

Высоко над их головами полосатое французское знамя падает и сменяется русским...

...ВПЕРЕД, И ТОЛЬКО ВПЕРЕД!..

(Общий план.) Армия вступила в полосу ледников. Продолжается упрямое, молчаливое движение батальонов. Ни песен, ни разговоров не слышно. Только глухие барабаны...

(Средние планы.) Близко гремит барабан и вдруг умолкает. Перед нами — глубокая ледяная трещина, через которую перебираются гренадеры. Барабанщик, закинув за спину барабан, карабкается вверх, цепляясь за штыки, забитые в лед. Вышел на ровное место и тотчас ударил в барабан, подбадривая остальных...

В полукруглой обледеневшей пещере зажжен убогий костер. Под темным потолком блестят ледяные сосульки. У костра греются генералы суворовской свиты. Среди них несколько австрийцев: Ауфенберг, Вейротер, Тур и другие. К огню, задумчиво опустив голову, подошел Суворов... Генералы вскочили, уступая ему место... Суворов молча сел у костра и, ни на кого не глядя, вынул из кармана смятый листок.

— На льду замерз человек... При нем нашли письмо... — очень тихо говорит Суворов.

Вейротер еле заметно вздрогнул.

— Непонятно что-то! — повысив голос продолжает Суворов. — Кто бы прочел?.. (Суворов поднял голову, обвел глазами присутствующих и вдруг протянул письмо полковнику Туру.) Тур, ты!..

Белоснежный полковник, отдав салют, подошел и принял письмо из рук фельдмаршала. Суворов спокойно наблюдает за ним.

— «Суворов неожиданно изменил свои планы»... — дрогнувшим голосом начал читать Тур. — Неразборчиво! Простите, эксцеленц!

— Читай... Нам не к спеху, — спокойно сказал Суворов, не спуская глаз с Тура.

Овладев собой, полковник начинает читать громче и решительнее:

«Здесь, на Сен-Готарде, находятся лишь второстепенные батальоны... Главные силы остались в долинах... По-видимому, цель...»

Тур опять запнулся и умолк.

Наступила мучительная пауза. Генералы в недоумении смотрят на Суворова и Тура, не понимая значения происходящей сцены. Вейротер, заглянув Туру через плечо, неожиданно вырывает письмо из рук:

— Неверно!.. Полковник Тур читает неверно!

— Читай ты... — усмехнулся Суворов.

«Фельдмаршал вновь изменил направление», — громко и решительно читает Вейротер. Тур отступил, бледнея, но даже не взглянув на него. Вейротер продолжает: «Главные силы русских находятся здесь, на Сен-Готарде. Суворов заходит вам в тыл...»

— Спасибо, голубчик! — прервал его Суворов, — Правильно перевел.

— Кому письмо? — не выдержав, крикнул Милорадович.

— Французам, Мишенька... Массэне... — спокойным голосом отозвался Суворов и указал на Тура: «Шпион идет быстро...» На этот раз не удалось? Что скажешь на это, Тур?

Тур пошатнулся и упал на колени. Взбешенный Ауфенберг рванулся вперед, наклонившись выхватил шпагу полковника, сломал ее над головой Тура и сорвал с левого плеча серебряный эполет.

Суворов встал.

— Сам виноват, голубчик, на себя и пеняй! Судить не будем, времени нет!.. Двенадцать ружей ждут!.. —Суворов властным жестом указал на выход из пещеры и, отвернувшись, отошел в глубину.

— Господа офицеры? — дрогнувшим голосом спросил генерал Ауфенберг, обращаясь к австрийцам.

Вейротер шагнул вперед и молча отдал салют. Ауфенберг так же молча указал на полковника Тура.

— Побольше мужества, — ледяным тоном сказал Вейротер, дотрагиваясь до плеча своего компаньона.

(Шторка.) На фоне темных скал на краю пропасти стоит полковник Тур. В десяти шагах перед ним двумя шеренгами выстроился смешанный взвод. Двенадцать ружей. В первой шеренге австрийцы, во второй — русские. На линии первой шеренги стоит Вейротер.

Короткий взмах саблей. Двенадцать ружей мгновенно вскинулись на прицел...

Вейротер в упор смотрит на Тура.

Шпионы прощаются движением ресниц.

— Огонь!.. — командует Вейротер, опуская саблю.

Грянул залп.

Фигура в снежно-белом мундире мелькнула над пропастью и исчезла.

СВЯЗЬ С КОРПУСОМ РИМСКОГО-КОРСАКОВА БЫЛА ПОТЕРЯНА УЖЕ НЕСКОЛЬКО ДНЕЙ. ВСТРЕВОЖЕННЫЙ СУВОРОВ УСКОРИЛ ДВИЖЕНИЕ...

Над Сен-Готардом снежная метель. Вершина горы опоясана темными тучами. Слышен пронзительный свист ветра. Сквозь ветер гремят барабаны.

Тропинки круче, пропасти глубже. Метель гудит в ущельях. Гренадеры, с трудом передвигая ноги, упорно идут вперед, отвоевывая каждый шаг у разбушевавшейся стихии. Мундиры промокли насквозь. Усы обледенели...

Бросив поводья и предоставив коню самому выбирать себе путь, медленно и молча едет Суворов... Два гренадера, не сговариваясь между собой, взяли под узцы коня и осторожно повели его вперед.

Где-то очень высоко, повыше облаков, оступившись со скалы, упал солдат дозорного отряда. Упал на небольшое безобидное снежное поле, но поле это вдруг ожило, поплыло в сторону и внезапно ринулось вниз, в облака, обнажая обледеневшие камни.

Тяжелый гул наполняет ущелье...

— Стой в миг... Стой не движься... — тревожно кричит Суворов, поднявшись на стременах...

— Стой!... Замри!.. — кричат гренадеры.

Рокот нарастает и переходит в страшный гул.

Солдаты вплотную прижались к отвесным стенам.

Лавина идет... Тысячетонные громады проносятся сквозь туман и стремительно рушатся вниз, увлекая за собой обломки скал, уничтожая тропы, стирая всех и все, что встречается на пути.

На короткий миг промелькнули лица гренадеров из отряда Платоныча. Лавина проносится мимо. И все же несколько человек сорвано с карниза, на котором притаился отряд. Синица стоявший рядом с Платонычем, ранен осколком в голову. (Гул обвала переходит в звуки оркестра.)

Где-то внизу у подножья отвесных скал взгромоздились ледяные глыбы, снег и камни. Из-под снега торчат лошадиные копыта, разбитые ружья, исковерканные кивера...

На дороге под сильным ветром стоит боевая колонна. Генерал Милорадович медленно снимает свой кивер и знаменосцы, не ожидая команды, склоняют знамена. Пауза. Гренадеры один за другим обнажают головы.

Войска неподвижно стоят на заоблачных горных тропинках. Напряженно и строго смотрит Суворов. Рядом с его конем, по-ребячески ухватившись за стремя, стоит побледневший трубач. Фельдмаршал взглянул на него, улыбнулся и подал знак.

Резкий звук походного сигнала нарушил тишину.

Ударили барабаны. Упрямо двинулись вперед вереницы войск.

Штурм продолжается.

ШЕСТОГО СЕНТЯБРЯ 1799 ГОДА ЦЕНОЙ ОГРОМНЫХ ПОТЕРЬ РУССКАЯ АРМИЯ ПОДНЯЛАСЬ НА ВЕРШИНУ СЕН-ГОТАРДА.

Яркая лунная ночь. Голубые просторы горной страны. На темную каменистую вершину, вспугнув орла, вошел суворовский часовой. Громыхнул прикладом о камни, огляделся, дерзко усмехнулся в усы, встал в позицию и замер... Кивер и штык блеснули в лунном свете.

Чуть пониже, на каменной площадке, нависшей над ущельем, остановился Суворов. Багратион и Платов стоят поодаль... Старый фельдмаршал поднял к глазам походную трубу...

Сквозь трубу — сверху вниз — видна узкая каменная арка дерзко переброшенная через пропасть. Лунный свет отбрасывает на отвесные скалы ее причудливую тень. На пятьдесят метров ниже, на дне ущелья, ревет и пенится горная река Рейса.

Суворов опускает подзорную трубу. Шепчет:

— ... Чортов мост... Соломина... Единственная надежда!

Склонив седую голову, фельдмаршал чутко прислушивается: откуда-то издалека долетела старая русская песня. Багратион и Платов с улыбкой переглянулись.

— Казачий дозор... — сказал Платов.

На снегу, под прикрытием скал, пылает маленький костер. Вокруг него, закутавшись в черные бурки, тесно сгрудились казаки и горцы. У костра, свернувшись в клубок, спит какой-то человек, заботливо укутанный бурками. Пламя костра освещает вконец стоптанные подошвы рваных сапог, на которых тем не менее красуются блестящие шпоры. Суворов и сопровождающие его генералы подошли к огню.

Фельдмаршал с любопытством указывает на человека, спящего у огня, и тогда один из донцов поясняет, добродушно посмеиваясь в густую бороду:

— Дозор споймал, спит, замаялся, говорит, больно!

Бурка зашевелилась и из-под нее глянуло небритое, измученное лицо полковника Мещерского. Протирая глаза и узнавая Суворова, офицер с трудом поднимается на ноги.

— Ах, это ты, генерал? — сдерживая улыбку, спрашивает Суворов.

— Нет, все еще полковник, ваше сиятельство! — с трудом отвечает Мещерский и, поддерживаемый горцами, подходит к Суворову.

— Эстафета!.. — шепчет Мещерский. — Высочайший указ... Проводника убили, думал, не дойду и я!

— Откуда, герой, — крепко пожимая его руку, спрашивает Суворов.

— Из Швейцарии, — глухим голосом отвечает Мещерский, передавая Суворову толстый пакет, скрепленный множеством сургучных печатей. Фельдмаршал, тревожно оглянувшись, отзывает Мещерского в сторону, но тот с трудом держится на ногах. Багратион и Платов подхватывают его под руки.

— В пакете сем, — поясняет Мещерский, — высочайший указ о присвоении вам звания генералиссимуса армии Российской... Вам воздвигается памятник!

Но Суворова не интересует пакет. Седые брови хмурятся тревожно и нетерпеливо.

— Что Корсаков? — отрывисто спрашивает фельдмаршал.

— Отступал... Дрался с Массэной.

— Точнее, резко прерывает Суворов.

— Гроб!.. — пошатнувшись, отвечает Мещерский.

Фельдмаршал безразличным движением прячет пакет в карман. Седая голова опускается в тяжком раздумье.

— Разбит!.. — шепчет Суворов. — Впереди Чортов мост... А далее что?

Багратион и Платов молчат.

Большая палатка суворовского штаба. На деревянных стойках горят масляные фонари. Посреди палатки, на низком походном столе разбросаны карты. Перед столом в раскидном деревянном кресле сидит Суворов. Его глаза закрыты. Лицо мертвенно бледно. Вокруг стола стоят генералы, члены Военного Совета, ожидая разрешения сесть... (Здесь — Милорадович, Багратион, Дерфельден, Ребиндер, Розенберг, казачьи атаманы Денисов и Платов и представитель Австрии генерал Ауфенберг с адъютантами, в числе которых находится и Вейротер. Все генералы, не исключая и Ауфенберга, в ужасающем виде — мундиры изорваны, на ногах стоптанные, иногда подвязанные веревками сапоги.)

Не открывая глаз, Суворов подает знак, и все в глубоком молчании занимают свои места. Креслами служат кавалерийские седла...

Суворов медленно открывает глаза.

— Господа Военный Совет... В непрестанных боях и в маневрах отменных мы ворвались французам в тыл... Мы захватили Сен-Готард... и цель была близка...

— Была? — прошептал кто-то из членов Военного Совета.

Суворов, наклонившись вперед, внимательно всматривается в лица членов Военного Совета.

— Была... Правде и смерти надобно смотреть прямо в глаза, господа генералы... Короче, мы преданы коварной изменой... (Австрийцы — Ауфенберг и Вейротер удивленно вздрогнули. Суворов обернулся к ним.) Да, не

тобою преданы, Ауфенберг, и не тобою, Вейротер... но Палладин ваш — эрцгерцог австрийский обнажил фронт на швейцарской земле и... Римский-Корсаков разбит и корпус его рассеян... (Пауза. Короткий гневный стон... Суворов горько усмехнулся.) Не подоспела моя подмога... Карту, Вейротер... (Полковник Вейротер, вскочив с места, почтительно развернул перед Суворовым карту. Полководец наклонился над ней. Одновременно развернули свои походные карты члены Военного Совета.) Все вражьи силы собрались перед нами... Впереди Лекурб, влево Массэна... Семьдесят пять тысячей штыков супротив наших двенадцати тысячей... Нас разделяет ледяной скат и пропасть, на дне оной горный поток Рейса... Отступления нет... Тыловые тропы закрыты обвалами...

— Мы окружены... — негромко сказал Вейротер, проводя на карте черту.

— Да, мы окружены... — подтвердил Суворов. — Еще никогда русские войска, предводимые мною, не были в положении столь гибельном и грозном. Никогда, ни на одно мгновение...

Суворов поднял голову и, помедлив секунду, отрывисто сказал:

— Господа Военный Совет... я жду...

Но молчат растерянные генералы...

Где-то на каменистой вершине под ледяным пронизывающим ветром стоят старики-ветераны. Суровая горная страна раскинулась вокруг. На камнях неподвижно лежит человек. Один из гренадеров прикрыл ему лицо плащом, снял свой кивер и перекрестился. Его примеру последовали все остальные.

— Отмаялся... — тихо сказал гренадер...

— Еще один... — угрюмо сказал Платоныч. — Не так бы умирать героям измаильским... Без славы... На чужой земле...

Старый Платоныч с мучительной болью произнес эти слова и, не одевая кивера, отвернулся и стал смотреть вдаль. На глазах слезы. Ветер треплет седые волосы.

Рядом с ним шепчутся гренадеры:

— ...А что впереди? — тихо сказал один.

— Туманы да каменья... — гневно подхватил другой.— Давече сбросили камень... В небо ушел... Ни земли, ни воды...

— Зыбь поднебесная... — ахнул третий. — Миру конец.

— Вишь куда завели.

Платоныч обернулся и, не глядя на друзей, продолжает вслух свои мысли.

— Под Измаилом сказывал он: «Такое раз в жизни бывает», ан нет, такого еще не бывало.

К Платонычу негодующе подступил седобородый старик.

— Что молодым-то сказать? Как объявить? Как им в глаза посмотреть? «Выведет али нет?» говорят... А что им ответить?

Платоныч понурил голову...

— Сорок лет знали: «Пройдем — слава летит впереди... Виктория ждет». А здесь... нет... здесь и Суворов не выведет...

— Не выведет... — горько прошептал другой старик.

Продолжается заседание Военного Совета... Перед Суворовым стоит глубоко взволнованный Вейротер.

— Эксцеленц... Как начальник австрийского штаба поклонник ваших побед... Знаю... знаю, но не осмеливаюсь произнести слово, которое вы, эксцеленц, презирали всю жизнь... Но ради спасения измученной армии... я думаю... нам остается...

— Ну? — отрывисто приказал Суворов.

Вейротер развел руками.

— Сложить оружие, эксцеленц, — прошептал он.

— Сложить оружие, — громко и раздельно повторил Суворов, обернувшись к своим генералам.

(Панорамой проходят их лица: Платов молча отвернулся, атаман Денисов низко опустил свою кудлатую голову и только Багратион, вскочив с места и затаив дыхание, в упор глядит на своего учителя.)

— Мы в кольце... — шепчет Вейротер. — Иного выхода нет.

— Есть, — негромко сказал Суворов.

Багратион, вскрикнув, рванулся вперед. Вскочили с мест и остальные. Полководец спокойно указал на карту:

— Вот Рейса... и пропасть над ней...

— Чортов мост? — вскричал Денисов.

— Да, Чортов мост, — повторил Суворов, — соломина единая, оставленная для нас судьбой.

Возник Чортов мост, нависший над бездной.

— Невозможно, — вне себя крикнул Вейротер. — Тропы слишком узки. Мост неприступен.

— Неприступен? — вскинув брови, спросил Суворов, обернувшись к русским генералам.

— Штурм, — закричал Платов.

— Штурм, — подхватили остальные.

Вейротер снова рванулся вперед и бесцеремонно вырвал карту из рук полководца.

— Но защищенный тоннель... Но французские пушки... Достаточно одной, чтобы оборвать любой штурм.

— Только не наш... — сверкнув глазами, отвечает Суворов. — Князь Пётра, ты знаешь, что делать, чуешь?

— Знаю, Александр Васильевич.

— Милорадович и два батальона вниз по ледяному скату. Я и Денисов ударим в лоб... Штурм или гибель. Иного выхода нет. Одна надежда на величайшую всесокрушающую храбрость моих чудо-богатырей... и тем, кто помнит Измаил... (Суворов обернулся к одному из генералов.) Немедля собери измаильцев... Хочу говорить с ними... (И снова ко всем.) Прошу к войскам, господа генералы.

Русские генералы, гремя оружием, двинулись к выходу из палатки. Вейротер еще раз бросился к Суворову, но тот жестом руки остановил его:

— К войскам, Вейротер, австрийцы прикрывают наш тыл...

Прозвенел сигнал дежурного горниста. Полы суворовской палатки распахнулись, парные часовые взяли «на караул» и на каменистую площадку вышел Суворов. Прямо перед ним, в двадцати шагах от палатки, в формах всех полков суворовской армии выстроились ветераны-измаильцы. Их немного — не более полусотни. Все до единого фельдфебели и «кавалеры егорьевские». Стоят молчаливой стеной и укоризненно смотрят на фельдмаршала.

— Здорово, старики-измаильцы.

В ответ слышится негромкое, нестройное приветствие. Суворов, озабоченно хмуря брови, проходит к правому флангу. Фельдфебель, стоящий на фланге, повидимому, не тот, которого он привык видеть обычно.

— Где же кавалер Огнев?

— Замерз поутру... — послышался негромкий ответ.

Суворов всматривается в знакомые лица ветеранов.

— Авдеич где?

— Преставился... застыл... — послышалось из рядов.

Суворов перекрестился.

— Царство небесное, — скороговоркой сказал он. — И то сказать — повыше туч хватили старики. Сюда и ворон костей не заносит...

На этот раз суворовская шутка не принимается стариками.

— Костей наших много по дорогам осталось, — строго сказал Платоныч.

— Слов нет, тяжело, — отозвался Суворов. — Все знаете, поди? А?

— Все знаем... — послышался ответ.

— Окружены... Не подоспела наша подмога, — сказал Суворов.

— Какая ж мы подмога, вашсясь, — усмехнулся фанагориец.

— А?

— По одному патрону на ружье... Последний сухарь поделили...

— Трудно... — кивнул головой Суворов. — Как пойдем вперед, еще труднее станет.

— Итти-то вроде и некуда... — откровенно сказал солдат.

Суворов мгновенно подхватил реплику:

— Когда ж это было, чтоб нам итти некуда... Есть выход, старики, и не один... тайны от вас не имею... Вот, смотри: недалече — горная щель... узкий проход... (Старики кивнули головами.) Двоим пройти тесно. Войдешь— пушки французские ударят в упор... А ты не бойсь... На пушки скорая управа... Князь Пётра с егерями пойдет — и ты с ними, Иван-канонир. Вмиг обойдете и сверху... Тут и мы подоспеем... А дале — по над бездной, под огнем вражеским, на штурм...

— На Чортов мост? — не выдержал один из фанагорийцев.

— Верно... Шестьдесят шагов в длину да семь в ширину... Вниз смотреть не моги — верста без малого... И о смерти не думай... Нам бы пройти... И пройдем, пробъемся... Прорвем кольцо и вниз — французам в тыл, на зелену равнину, а уж там хлеба и солнца вволю...

Короткая пауза. Стена дрогнула, подалась вперед и снова застыла. Полководец продолжает, но совершенно иным тоном.

— А есть и другой путь — без потерь и без музыки... Знамена сжечь, кресты сорвать... Стать на колени перед басурманом и похоронить здесь нашу славу боевую... Но похоронить со мной... Я сдаваться не буду... Седины свои позору не дам... Что же молчите, господа кавалеры?.. А?.. Или не дети вы мне боле? И я боле не отец вам?.. Что ж, коли так, — ройте могилу...

Опять взволнованное и напряженное молчание. Однако пока Суворов говорил, фронт стариков изменился — правый и левый фланг двинулся вперед. Суворов с трех сторон окружен своими стариками. Неожиданно из строя выступил Платоныч и отдал салют:

— Дозволь сказать, Александр Васильич...

Суворов кивнул головой. Платоныч продолжает:

— Не слышали мы этих слов, Александр Васильич... Не затем пришли... Тяжко, — верно... Сила на убыль идет... Шли к тебе — думали, скажем по-стариковски, — веди, мол, назад что ли. А вот объяснил ты... и ясно стало... Веди, Александр Васильич... на мост, на этот самый... Чорт его строил али нет — нам все едино... Пойдем... и молодых за собой поведем... Не выдадим славу нашу...

Суворов взволнованно оглянулся. Пятьдесят пар сверкающих глаз жадно следят за каждым его движением.

— Иного и не ждал... Спасибо, что поняли меня, товарищи мои боевые...

— Поняли, — послышался чей-то возглас.

Гренадеры рванулись вперед и подхватили Суворова на руки.

Кадр изменился. Повсюду видны войска. Суворов обращается к ним. Эхо ущелий отражает его взволнованный голос...

— Воины русской земли... Орлами взлетели вы на самые высокие вершины Эвропы... Древняя слава в знаменах наших шумит... Победа горит на острие штыков... Победа любит вас... Не бойся смерти... Борись за жизнь... Ей же богу, жизнь хороша... Вперед — атака будет... Музыка, генерал-марш!.. Знамена развернуть... Ступай, ступай...

Ударили барабаны. Суворов становится во главе стариков. Изумленный и потрясенный гвардии полковник Мещерский незаметно присоединяется к головному отряду. Заметив его, Суворов одобрительно кивает головой...

— Атака... Ступай... ступай... — повторяет эхо в ущельях...

Грянул генерал-марш... Неудержимой лавиной двинулись на зрителя батальоны. В первом — идут старики. Их ведет, бодро шагая, старый фельдмаршал. И над ними и за ними летят древние, изорванные пулями знамена.

Вейротер, единственный офицер, оставшийся у палатки, взглянул на часы и насмешливо улыбнулся...

В глубине между двумя отвесными стенами, над пропастью, скрытой туманами, повис узкий Чортов мост. Направо, вдоль пропасти, огибая край гигантского каменного массива, идет дорога, ведущая к мосту. Она усеяна ползущими ранеными французами. Ближе к мосту валяется знамя. Толпа французов отступает, постепенно обнажая мост. Часть дороги, ближайшей к аппарату, заполняется наступающими русскими войсками... Налево — скалистая стена усеяна французскими стрелками. Оттуда непрерывно вспыхивают огни ружейных выстрелов.

Французы продолжают отступать...

Милорадович, построив цепочкой свой отряд, бежит по краю ледяного ската. Узкая тропинка вдруг обрывается. Но скат ровен и гладок — внизу виднеется широкая каменистая тропа, еще дальше — ущелье и пропасть.

— Эх, салазок не захватили, — кричит Милорадович и, невозмутимо усевшись на лед, сидя, скатывается вниз. За ним в безудержном порыве устремляется его хохочущий отряд.

Мост свободен... Из-за поворота дороги сверкнули штыки суворовского головного отряда...

На противоположной стороне, таясь от русских пуль, ползет французский гренадер, держа в зубах тлеющий шнур и вскоре скрывается за камнями.

Под аркой Чортова моста, в глубоких каменных гнездах виднеются большие деревянные бочки... Огненные язычки бегут вверх по тонким фитилям... И — секунду спустя — дьявольский грохот взрыва сотрясает ущелье...

Наполовину подорванная каменная арка рушится вниз. Дым застилает все. Чортов мост не существует. Путь отрезан...

Головной отряд во главе с Суворовым выбегает на каменистую площадку перед входом на мост и разом останавливается. Из пропасти поднимаются вверх густые клубы порохового дыма. Суворов, зорко оглянувшись вокруг, лишь на секунду опускает свою шпагу...

Справа, в тридцати шагах, темнеет полуразрушенная бревенчатая сторожка.

С противоположной стороны ущелья гремят частые выстрелы. Несколько старых солдат без стона падают на землю.

И тогда раздается знаменитая команда Суворова:

— Все генералы, все офицеры — вперед!!! Снять поясные шарфы!.. Разобрать по бревнам сторожку... Вязать шарфами бревна... Построить мост!.. Отвечать на огонь!..

Площадка мигом опустела. Гренадеры, отвечая на огонь, залегли за камнями. Выстрелы звучат, как беспорядочная барабанная дробь. Фельдфебель Платоныч увлекает Суворова в сторону; по пути фельдмаршал поднимает чье-то ружье.

Бой разгорается...

Платоныч и Суворов отстреливаются, плечом к плечу притаившись за камнями...

Повиснув над пропастью, саперы перебрасывают на противоположный берег тяжелые бревна, связывая их офицерскими поясными шарфами... (Мост, как известно, был подорван наполовину и каменная полуарка правого берега оставалась в целости.) Рой свинцовых пчел гудит, не умолкая, и не один десяток храбрецов находит свою гибель в белой пене Рейсы.

Гремит сигнал... Мост наведен... Боевые трубы ведут перекличку на всем протяжении узкого фронта. И снова на каменную площадку выходит упрямый стариковский отряд... Возле моста лежат тела убитых саперов... Изорванный пулями штандарт взвивается над головой Суворова.

— Вперед, орлы, смотрите, как умеет побеждать ваш старый фельдмаршал!..

Он устремляется на мост, Платоныч и Синица за ним, но гвардии полковник Мещерский неожиданно вырывается вперед, вступает на мост первым, но тотчас падает, сраженный французской пулей:

— В реляции... о деле сем... помяните меня! — умирая, кричит неисправимый службист, и срывается в пропасть.

— Прощай полковник... герой... генерал! — Пробегая над местом его гибели, откликается Суворов, великолепным возгласом своим даруя долгожданный чин безвестному павловскому офицеру.

Зыбкие бревна качаются под ногами.

В пороховом дыму блестят штыки.

— Вперед... Пройдем... Прошли!.. — звенит с противоположного берега ликующий голос полководца. — Орлы русские римских орлов облетели... Вперед, вперед. Россия...

Гремит великолепный марш... По бревнам Чортова моста, сверкая штыками, проносится русская армия, завершая единственный в истории подвиг горного штурма альпийских высот.

Об актере

Кадр из фильма «Мистер Дидс переезжает в город». Режиссер Ф. Капра. На фото: арт. Гэри Купер в роли Дидса.

Франк Капра

Хороший фильм может «сделать» хорошего киноактера, но актер никогда не сможет «спасти» плохой фильм.

Если сценарий, постановка, технический уровень и тысяча других моментов, сопутствующих производству фильма, хороши, то и исполнитель или исполнительница главной роли имеет больше шансов прославиться, конечно, при условии, что он или она по своим личным данным вполне соответствуют роли.

Я считаю, что лучшим исполнителем роли китайца явится настоящий китаец. Другими словами, чем меньше актеру нужно «играть» свою роль, чем больше он будет на экране самим собой, тем ярче выявится на экране его личность, тем больше шансов на удачу имеет он как участник фильма, тем скорее завоюет он симпатии публики.

Лучшим доказательством этого положения является пример Гэри Купера в фильме Мистер Дидс переезжает в город, потому что Гэри Купер и есть мистер Дидс.

Я наблюдал многих первоклассных актеров, с которыми мне приходилось работать, и пришел к заключению, что все актеры с наибольшей охотой выбирают те роли, которые позволяют наиболее непосредственно использовать свои природные данные.

Не раз случалось мне наблюдать у некоторых актрис те или иные врожденные особенности характера и явную способность выявлять их на экране. В таких случаях я невольно говорил себе: «Или я сильно ошибаюсь или это будущая великая актриса». Но при этом я всегда добавлял: «Великая актриса... если публика сможет ее увидеть так, как вижу ее я».

Не думайте, что со стороны Гэри Купера это ложная скромность, когда он заявляет, что не считает себя актером. Купер убежден, что существует огромная разница между актером, играющим бесконечное количество разнообразных ролей, и человеком, который, подобно ему, Куперу, довольствуется тем, что изображает на экране собственный природный характер.

Арт. Гэри Купер.

Съемочный аппарат обладает безошибочным взглядом, его нельзя обмануть. Естественное поведение актера перед аппаратом по сравнению с самой изысканной, но надуманной мимикой окажется тем же, что чистое золото по сравнению со шлаком.

Это не значит, что среди актеров, которые «играют» свои роли, нельзя найти замечательных артистов. Есть несколько действительно великих артистов, способных отдавать себя целиком созданию разнообразных ролей. Но их чрезвычайно мало.

Если имеешь дело с актерами другого рода, типа актеров-«натурщиков», то нашим незаменимым помощником является сама природа, одарившая актера именно теми характерными особенностями, какие мы хотим увидеть воплощенными на экране.

Возьмем для примера Кларка Гэйбль. Я видел его много раз на экра-

не, но лично никогда его не видел, пока мы не встретились лицом к лицу перед съемками фильма Нью-Йорк — Миами (у нас сценарий этого фильма известен под названием Это случилось однажды ночью. — *Ред.*). Я был поражен фактом, что настоящего Кларка Гэйбль еще ни разу никто не снимал, что существует Гэйбль гораздо более обаятельный, Гэйбль, лишенный всякой аффектации, обладающий непринужденными и скромными манерами. Без сомнения, он всегда настолько был скован перед аппаратом, что его тонкое художественное чутье, его врожденное чувство легкого юмора и его большое личное обаяние отступали на задний план. Как бы то ни было, но я впервые увидел перед собой человека, совершенно отличного от того «красивого мужчины», каким до этого дня я видел Гэйбля на экране.

Кларк Гэйбль получил премию Академии кинематографического искусства и наук за лучшее актерское исполнение, за правдивость образа в фильме Нью-Йорк — Миами. На самом же деле в этой роли Кларк ни одной минуты не «играл». Или, больше того, он «играл» Кларка Гэйбля, а мы сумели удачно уловить это нашими аппаратами.

Еще один актер очень наглядно подтверждает мою теорию,—я говорю о Рональде Кольмане. Я был убежден, что это актер, о котором можно мечтать как об исполнителе главной роли в фильме Потерянный горизонт.

Я всегда видел в Кольмане одно из высших проявлений образованности и культуры. Рональд Кольман—это «джентльмен, каким мы все хотели бы быть». И он, действительно, есть тот самый Роберт Конвэй из Потерянного горизонта, каким вывел его автор сценария Джемс Хилтон. Я выжидал целый год, чтобы только получить Кольмана, который тогда был связан контрактами с другими фирмами.

Немалую долю успеха, каким пользовались мои фильмы, я приписываю тому факту, что в них были правильно распределены роли. Случаи с Купером, Гэйблем и Кольманом подтверждают мою теорию. Каждый актер достигает вершины своего творчества, если ему предоставлена возможность выразить себя в образе, похожем на него самого, как брат походит на брата.

Распределите хорошо роли—и вы сделаете важнейший шаг для успеха фильма. На мой взгляд наше кино еще не создало ничего поистине великого. До сих пор, если не считать произведений Чаплина и Диснея все наши фильмы являлись не чем иным, как хорошо изготовленным средством развлечения, которое сегодня может иметь большой успех, но на завтра забывается.

Голливуд еще не создал ничего такого, что можно было бы поставить наряду с замечательными произведениями других видов искусства. Если единодушная реакция зрителей в кинотеатре одобрит какой-либо наш фильм, а затем приговор этот подтвердится на тысячах сеансов, это позволит признать, что мы действительно затронули какие-то общечеловеческие интересы.

Киноискусство еще недостаточно созрело, чтобы в нем можно было установить какие-либо определенные критерии художественной оценки, какие уже существуют в литературе и других видах искусства.

Еще одно обстоятельство очень затрудняет суждение о фильме. В то время как для создания книги или картины требуется время и труд одного человека, театральная пьеса уже требует участия нескольких артистов. Но что сказать о большом фильме, в создании которого участвуют десятки актеров и сотни технических работников и постановка которого обходится в многие тысячи долларов?

Поэтому нам остается довольствоваться лишь эмпирическими данными успеха. Найти хороший сценарий, хорошо и верно распределить роли, позволить актерам быть самим собой — это все!

(«Синемонд»).

Печатаемая статья Франка Капра, несмотря на ряд ошибочных положений, несомненно, представляет большой профессиональный интерес для творческих кадров советской кинематографии.

Редакция.

ХРОНИКА

Александр Корда английский кинопродюсер, переехавший в Голливуд, приступил к постановке цветного фильма о завоевании Мексики Кортецом. В главной роли снимается Мерль Оберон.

◇

Американский писатель и сценарист Бен Хект временно переменил профессию: он заканчивает постановку фильма Прежде чем я умру для фирмы «Колумбия». В главной роли снимается Дуглас Фербенкс младший.

◇

В нью-йоркском музее современного искусства открыта выставка «Два великих американца». Выставка посвящена творчеству известного архитектора Фрэнка Ллойд Райт и кинорежиссера Дэвида Уорк Гриффит. Творчество Д. Гриффита широко представлено фотографиями, различными документами и фильмами.

◇

В студии Диснея снимается комбинированный фильм Непокорный дракон.

К сведению подписчиков журнала „КИНОИСКУССТВО"

Подписка на журнал „Киноискусство" на 1941 год будет приниматься **исключительно отделениями Союзпечати** и почтой на местах.

Госкиноиздат предупреждает, что все **подписные суммы, направленные в Издательство, будут возвращаться обратно заказчикам.**

Кинореклама и война

August 17 1940 MANAGERS' ROUND TABLE 57

ROUND TABLERS CHASE THE JITTERS WITH "LAUGH AND FUN" PROGRAMS

Американская кинопромышленность с каждым днем все больше военизируется. Но зритель не хочет смотреть «патриотические» и военные фильмы и хроники. Кинофирмы засыпаются письмами с требованием перемены тематики. Зрители перестают посещать театры.

После широкого обсуждения этого вопроса в печати театровладельцы Америки и Канады решили придерживаться так называемой «эскэпистской» политики (escapism—бегство от действительности). Публику зазывают в театры посмеяться, развлечься и забыть ужасы войны.

Мы помещаем фото из журнала американских кинопрокатчиков — образец «веселой» рекламы для «недели смеха».

July 13, 1940 MANAGERS ROUND TABLE 41

MINNEAPOLIS "SOFT-PEDALS" WAR

KNOW YOURSELF TO CONQUER FEAR---

To Escape War's Psychological Bombardment, Go See a Movie--

America is being bombed!
Effectively.
The impact of every bomb is felt here—psychologically.
The nation's psychiatrists have observed the ... here of horrifying, swift destruction in Europe's "... war."
Here in Minneapolis, far removed from other ... psychological effects may be less widespread, but ... they are apparent.
"It is becoming more and more obvious daily ... conflicting large groups of the civilian population ... discussions and examinations, that there is a ... toward varying degrees of emotional reaction ... Europe," said Alexander G. Dumas, M. D., ...
* * *
"The mind of the average American ... information about the present war that ... punches throughout the history of ... event in history."
(This is NOT ... paragraphs are ... Interview Dr. Du... dwells on ...
"The ... con has caused ... of anti-... psychos...

He suggests an understanding of ... war first. Netherlands psychiatrist ... ago, before their country ... This paper ...

... had hallucinations. She could hear the cannons in ... and they kept her awake. ... developed a psychosis in which the ... from the belief that all nations in ... willing to a campaign fund in order ... abandoned and thereby protect the ... and Fascism."

... is knowledge," the psy... and our affections are ... inst self-destruction ... us in the ...

LOCAL THEATER BANS ANY MENTION OF WAR

The Gopher theater today began a four week experiment in entertainment by eliminating from its screen every mention of war.
* * *
War shots will be eliminated from news reels, and features and short subjects will be booked for their avoidance of the subject.
* * *
The experiment is in line with the campaign to boost movie attendance to avoid "jangleneries" arising from war news.

Gopher Theater Bans War News From Screen

The Gopher theater began operating today on a plan of banning all war news from the program. Anything that pertains to the war will be excluded from newsreels and short subjects, Roy Slentz, manager, said. "We lost a lot of people go to a show to enjoy themselves and relax," Slentz said. "They are hearing so dreading and talking about the war so much they want a place to go where they can forget it." This experiment will last for four weeks.

Illustrated, at top, is six-column feature in the Minneapolis Star-Journal, written by a prominent local psychiatrist and planted by Ev Seibel, head of the circuit's Minneapolis ad forces, to note 'handling of war news by Minnesota Amusement-men. The second break, front-paged by the Times-Tribune, stresses war news ban at the circuit's Gopher, Minneapolis, by Manager Roy Slentz. Public interest in both campaigns was "terrific," according to Charlie Winchell, circuit ad and publicity chief.

Don't stay awake nights wondering what tomorrow will bring . . . *TRY GETTING YOURSELF A LAUGH!* Here's an ALL HAPPY program that will do those tired nerves more good than all the medicine concocted since the first Apothecary hung out his shingle!

Engraver's proof on two-column display in Famous Players Canadian's "Get - A - Laugh Week" campaign.

В МИННЕАПОЛИСЕ «ЗАГЛУШАЮТ» ВОЙНУ

УЧИТЕСЬ ПОБЕЖДАТЬ СТРАХ...
ЧТОБЫ СПАСТИСЬ ОТ ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ БОМБАРДИРОВКИ ВОЙНЫ,
ПОСЕЩАЙТЕ КИНО...

МЕСТНЫЙ КИНОТЕАТР ЗАПРЕЩАЕТ ВСЯКОЕ УПОМИНАНИЕ О ВОЙНЕ.

Кинотеатр Гопера приступил к четырехнедельному эксперименту удаления со своих экранов всякого упоминания о войне.

Из журналов кинохроники будут изъяты военные эпизоды. Не будут демонстрироваться и военные киноочерки.

Эксперимент проводится в рамках кампании, направленной к поднятию посещаемости кинотеатров и избежанию порчи нервов от военных новостей.

КИНОТЕАТР ГОПЕРА УДАЛЯЕТ
СО СВОИХ ЭКРАНОВ ВОЕННЫЕ НОВОСТИ.

Кинотеатр Гопера начал сегодня проводить в жизнь план изгнания из своих программ всех военных новостей. Директор кинотеатра Рой Сланц заявил, что из журналов хроники и короткометражек будет изъято все, имеющее отношение к войне. «Есть множество людей, — заявил Сланц, — которые хотят пойти в кино только для того, чтобы отдохнуть и поразвлечься».

О, БРАТЕЦ! НЕ ДЕЛАЙТЕ ЭТОГО!

Вы не спите ночами, гадая, что ждет вас завтра... ПРИЗОВИТЕ НА ПОМОЩЬ СМЕХ! Перед вами СЧАСТЛИВАЯ программа, которая принесет вашим усталым нервам больше пользы, чем все медикаменты мира.

ПОКАЗ КОМЕДИЙ!

ИСПОЛЬЗУЙТЕ НЕДЕЛЮ СМЕХА, НАЧИНАЮЩУЮСЯ ЗАВТРА В ТЕАТРЕ «КАПИТОЛЬ».

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНИК ТЕОРИИ, ПРАКТИКИ И ИСТОРИИ КИНЕМАТОГРАФИИ

Десятый год издания

Систематический указатель материалов,

помещенных в журнале за 1940 год

(Римские цифры обозначают номера журнала, арабские — страницы)

ПОСТАНОВЛЕНИЯ ПАРТИИ И ПРАВИТЕЛЬСТВА ДИРЕКТИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

Приветствие ЦК ВКП(б) и СНК Союза ССР работникам советской кинематографии III 3
Речь тов. А. Я. Вышинского на заседании, посвященном двадцатилетию советской кинематографии III 8

ПЕРЕДОВЫЕ

Боевой участок киноискусства IV 3
Высокая награда VI 3
Двадцать третья годовщина Великой Октябрьской социалистической революции XI 3
Глава советского правительства III 4
За дальнейший идейный рост советской кинематографии! IX 5
Итоги и перспективы XII 3
Ленинские указания хронике и учебному кино IV 3
О воспитании киноактера X 3
Повысим качество советских кинофильмов! VII—VIII 3
Шестнадцать лет без Ленина по ленинскому пути I—II 3
Фальшивый фильм (Передовая «Правды» от 16 августа 1940 г.). VII—VIII 4

ОБЩИЕ ВОПРОСЫ КИНЕМАТОГРАФИИ И КИНОКРИТИКИ

Астахов И. О типических характерах и умозрительных теориях IX 30
Астахов И. Эстетический предмет и чувство X 9
Балаш Бела. Жанровые проблемы музыкального фильма IX 44
Бродянский Б. Образ нового человека VI 36
Бродянский Б. Заметки об историческом фильме I—II 49
Вишневский Вен. Легенда о киносценариях Л. Толстого XI 56
Добин Е. Эксцентризм и эксцентрика (статья первая) IX 38
(статья вторая) X 34
Зельдович Г. В Тбилиси, Киеве, Сталинабаде I—II 46
Зельдович Г. Старое и новое VII—VIII 34
Дубровский М. Двадцатый год советского кино I—II 37
Иезуитов Н. Ленин о кино I—II 6
Каплан М. Культура оператора I—II 63
Карен Ф. Типическое и исключительное VI 33
Коварский Н., Цырлин Л. Это не кинематограф! IX 12
Кравченко Б. Для юных зрителей I—II 53
Маневич И. Вопросы экранизации VII—VIII 58
Нестерович О. Поднимем кинокритику до вершин кинематографии VII—VIII 44
Рейх Б. Образы классической и современной драмы X 5
Славное двадцатилетие I—II 10
Чиаурели М. Перед третьим десятилетием I—II 31
Эйзенштейн С. Гордость I—II 17
Эйзенштейн С. Еще раз о строении вещей VI 27
Эйзенштейн С. Вертикальный монтаж (статья первая) IX 16
Эйзенштейн С. Вертикальный монтаж (статья вторая) XII 27
Херсонский Х. Беседа с Б. В. Щукиным о театре и кино IV 49
Юткевич С. Высокое искусство смешного III 10
Янковский М. Комедия, ревю, оперетта I—II 56

КИНОДРАМАТУРГИЯ

Авенариус Г. К вопросу об американских сценариях XII 24
Брик О. Маяковский-сценарист IV 8
Брик О. «Учение свет, а неучение — тьма» X 57
Вайсфельд И. Построение комедийной интриги VII—VIII 38
Вейсман Е. Опыт исторической киноновеллы V 36
Виноградская К. Фабриканты сюжетов IX 26
Вишневский В. Работа Маяковского в советском кино IV 4
Дайреджиев Б. Таня Сабанеева IV 26
Долинский И. Чапаев (литературное произведение и фильм) VII—VIII 51
Жежеленко Л. Беспокойный художник (К. Виноградская) III 43
Кравченко Ф. Сценарий Старый наездник IV 24
Каттель Б. Сценарий о юных патриотах (Тимур и его команда) IX 34
Кряжев А. Взятие крепости IV 32
Коварский Н. Блейман и Большинцов IV 36
Коварский Н., Цырлин Л. Биография и драма XI 37
Леонидов О. Мастер советской кинодраматургии (Н. Зархи) VII—VIII 49
Маневич И. Большие чувства маленьких героев (Тимур и его команда) XI 18
Нестерович О. Николай Погодин III 45
Соколов И. Сюжет и характер кинокомедии III 19
Соколов И. Виктор Шкловский IV 34
Соколов И. О музыкальной драматургии Большого вальса X 59
Трауберг И. Писатели кино I—II 26
Чахирьян Г. Сценарий Чкалов VII—VIII 6

СЦЕНАРИИ

Вейсман Е. Первопечатник Иван Федоров V 37
Байдуков Г., Тарасов Д., Чирсков Б. Чкалов VII—VIII 7
Гайдар А. и Разумный А. Тимур и его команда XI 20
Гребнер Г. Суворов XII 36
Дэлримпл Я., Уид Ф., Хилл Э. Цитадель — изложение (синопсис) сценария V 57
Левин Б. и Павленко П. Свердлов VI 5

КРИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ О ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМАХ

Аксенов И. Полифония Броненосца Потемкина XII 19

Вайсфельд И. От романа к фильму (Поднятая целина) IV 10
Гинзбург С. Образ замечательного большевика XII 5
Жежеленко Л. Казахские актеры в фильме Райхан XI 53
Катинов В. Уроки пяти кинокомедий IV 14
Каттель Б. Школа, семья, фильм (Личное дело) III 38
Кладо Н. Сценарий и фильм (Истребители) IV 20
Кладо Н. Что же происходит в горах? VI 40
Лучанский М. Подумаем о Подкидыше III 25
Фаянс Б. Вымысел и жизнь (Светлый путь) X 15
Херсонский Х. Асаль VII—VIII 47
Чиаурели М. Броненосец-победитель XII 17
Юренев Р. Александра Соколова и другие III 38
Юренев Р. Фильм о стахановском движении XII 13
Янковский М. Музыкальная история XI 49

МАСТЕРСТВО АКТЕРА И РЕЖИССЕРА

Андровская О. Театральные актеры в киностудии III 29
Головня А. Всеволод Пудовкин I—II 92
Гринвальд Я. Михоэлс (к 50-летию со дня рождения) IV 38
Ильинский И. О комедийном жанре, киноактере со стажем и непредвиденных случаях III 31
Лебедев Н. Путь к искусству (Б. Щукин) X 18
Ромм М. Режиссер и фильм I—II 34
Херсонский Х. Б. Щукин в кино X 26
Шкловский В. Эсфирь Шуб I—II 93
Штраух М. Встречи (о С. М. Эйзенштейне) I—II 89
Эйзенштейн С. Рождение мастера (о А. П. Довженко) I—II 94

МАСТЕРА КИНО

Вайсфельд И. Максим I—II 108
Гринберг И. Груня Шумилина I—II 115
Каплан М. Андрей Москвин VI 47
Каплан М. Эдуард Тиссе X 39
Кара С. Образ великого гражданина I—II 106
Карен Ф. Ненависть к врагу I—II 109
Левин Л. Дочь народа (В. Марецкая) I—II 111
Лучанский М. Утверждение жизни (Я. Жеймо) I—II 118
Лучанский М. Любовь Орлова X 48
Маневич И. Батько Боженко I—II 113
Морозовский А. Образ Петра I—II 117
Херсонский Х. Нагульнов I—II 114
Юренев Р. Щукин в роли Ленина I—II 104

КИНОХРОНИКА

Александров С. Образ родины (День нового мира) XI 12
Агри А. Диктор, текст, стиль V 22
Агри А. Сюжет, событие, текст IV 46
Белявский М. Драматургия жизни (Новое в деревне) V 43
Гиков Р. Заметки о кинохронике V 17
Кармазинский Н. Журналисты экрана I—II 79
Кармазинский Н. Седовцы III 41
Кацман Р. Кинохроника — образная публицистика V 4
Кармен Р. Культура оператора-хроникера V 14
Кармен Р., Слуцкий М. Фильм о родине XI 6
Копалин И. В спорах о документальном фильме V 33
Лучанский М. Киножурнал «Советское искусство» V 28
Небылицкий Б., Варламов Л. Опыт работы над Могучим потоком V 31
Ошурков В. Как я производил киносъемки товарища Молотова III 6
Слуцкий М. Режиссер хроникально-документального фильма V 11
Тэсс Т. Искусство видеть мир (Пионерия) V 26
Фаянс Б. Летопись незабываемых дней (На Дунае) IX 9
Яглинг Б. «Великий невидимый» кинохроники V 24
Яглинг Б. Воображаемый разговор XI 5

УЧЕБНО-ТЕХНИЧЕСКАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ

Арнольд Н., Борисович Е. Учебное кино I—II 70
Альтшуллер Б. Разговор со зрителем IV 54
Борисович Е. Живопись на экране V 44
Галкин Н. Как мы работали над фильмом Шизофрения VII—VIII 77
Ждан В. Военно-учебный фильм IX 54
Жинкин Н. О киноискусстве и научном кино IX 52
К дискуссии об учебном кино XI 59
Лебедев Н. Элементы новаторства в учебной кинематографии VII—VIII 71
Толль Б. Вопросы теории учебного кинофильма VI 60
Толль Б. Учебное кино и искусство X 63
Юренев Р. Три фильма о П. И. Чайковском VI 44

ИСТОРИЯ СОВЕТСКОГО КИНО

Ариштам Л. Экран зазвучал I—II 101
Вишневский В. Первый год советского кино I—II 14
Герасимов С. Фабрика эксцентрического актера I—II 96
Гинзбург С. «Кино-правда» I—II 87
Дзиган Е. Тбилиси, 1928 год I—II 98
Захаров А. Юность Ленфильма I—II 99
Иезуитов Н. Агитки эпохи гражданской войны V 47
Кулешов Л. Двадцать лет III 47
Лебедев Н. Русская кинематография кануна Октябрьской социалистической революции III IV 49 68
Пудовкин В. Мастерская Кулешова I—II 85
Тиссе Э. Незабываемые годы I—II 83

ОБЪЕМНЫЕ И РИСОВАННЫЕ ФИЛЬМЫ

Баблоян М. Объемная мультипликация I—II 73
Иванов А. Рисованный фильм I—II 77
Карпов А., Кравченко Ф. Графическая мультипликация и ее недостатки VI 54

ВОПРОСЫ КИНОТЕХНИКИ

Бронштейн С. Творческие возможности комбинированных съемок VII—VIII 66
Кабалов Г. Расширим красочную гамму двухцветного фильма IX 62
Цехановский М. Цвет в кино VII—VIII 64

МУЗЫКА В КИНО

Крюков Н. Музыка и образ I—II 68
Черемухин М. Музыка в кинокомедии X 60

РОЛИ, КОТОРЫЕ ЗАПОМНИЛИСЬ

Два актера в пяти ролях (Л. Потемкин, Г. Миллер в Василисе Прекрасной) VI 64
Дед Щукарь — В. Дорофеев IV 57
Помощник машиниста — П. Суханов IV 57

ЗА РУБЕЖОМ

Гроздья гнева на американском экране IV 64
Капра Ф. — Об актере XII 62
Как работает Джон Форд XI 61
Кинореклама и война XII 64
Лебедев А., Белявский М. Кино в МНР IX 59
Произведения Дж. Стейнбека на экране XI 61
Фантазия Диснея и Стоковского XI 64

КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

Карэн Ф. Стиль и материал в искусстве (о книге И. Ф. Попова) IV 63
Лучинов В. «Советский исторический фильм» V 52
Херсонский Х. Страницы двадцатилетия (альбом «Советское киноискусство») V 55

ФЕЛЬЕТОН

Ласкин Б. Нейтральный козлик VII—VIII 80

СПРАВОЧНЫЙ МАТЕРИАЛ

Советское кино в цифрах (диаграммы) I—II 80—81

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ: Астахов И. Б., Герасимов С. А., Довженко А. П., Каплер А. Я., Козинцев Г. М., Митлин А. Я. (отв. редактор), Ромм М. И., Трауберг И. З., Эйзенштейн С. М., Юткевич С. И.

РЕДАКЦИЯ.
Москва, Кузнецкий Мост, 4
Телефон К 0-51-80.

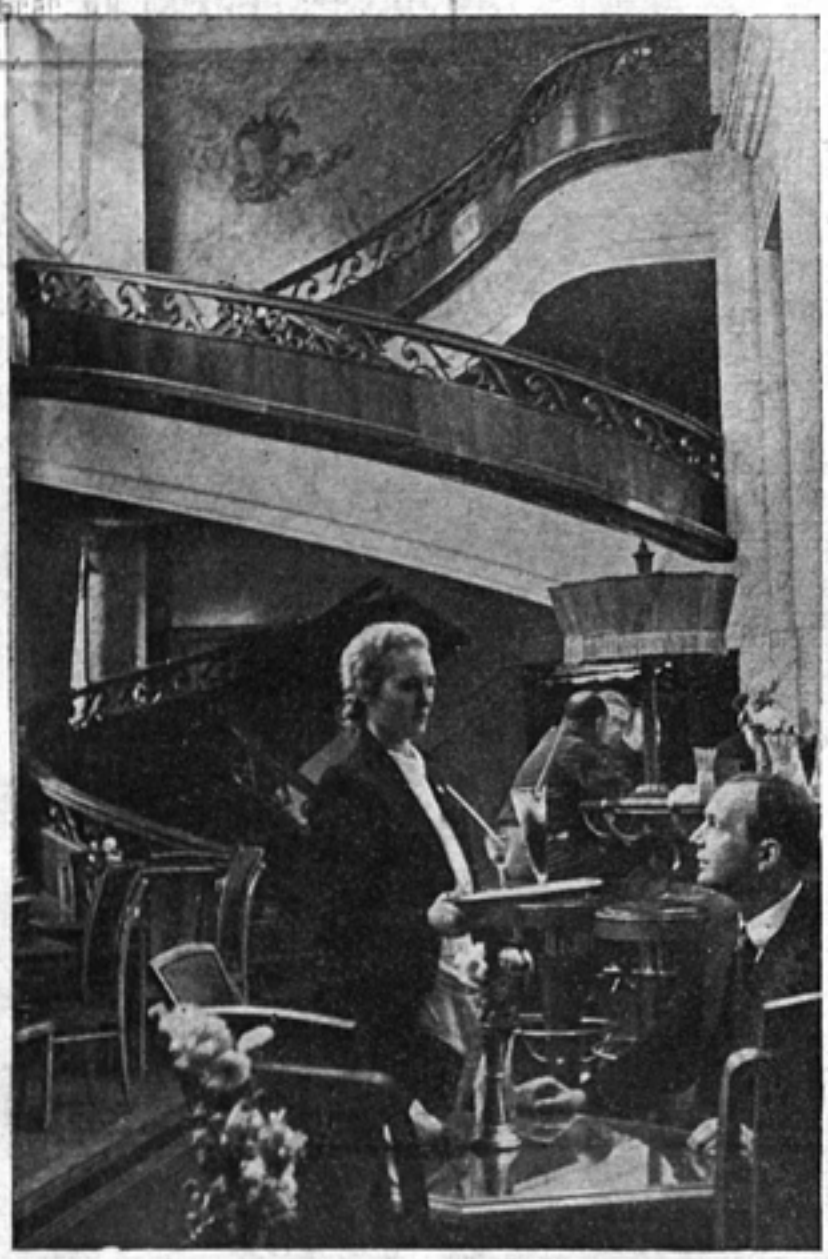
101

НАРКОМПИЩЕПРОМ СССР

ГЛАВЛИКЕРВОДКА

Коктейль-холл

Ул. Горького, корпус Б (второй от Охотного ряда). Тел. К 4-23-33.



КОКТЕЙЛИ и ПУНШИ В БОЛЬШОМ АССОРТИМЕНТЕ ИЗГОТОВЛЯЮТСЯ БАРМЕНАМИ В ПРИСУТСТВИИ ПОСЕТИТЕЛЕЙ.

КРЕПКИЕ КОКТЕЙЛИ: ДЖИН ВЕСЕННИЙ, МАРТИНИ, МАЯК, МОСКВА и др.

ДЕСЕРТНЫЕ: ЧЕРРИ-БРЕНДИ, ФЛИН КОКТЕЙЛЬ, ШОКОЛАДНЫЙ, ШАМПАНЬ-КОБЛЕР, КЛАРА-КОБЛЕР, ЦИТРУСОВЫЕ и др.

ГОРЯЧИЕ — ПУНШИ: ЛЮБИТЕЛЬСКИЙ и ДЕСЕРТНЫЙ

ХОЛОДНЫЕ — ЛИМОННЫЙ, АЙВОВЫЙ, ПЕПЕРМЕНТ и др.

БОЛЬШОЙ ВЫБОР ЛИКЕРОВ к КОФЕ

ЛИКЕР „МАРАСКАН" СО СЛИВКАМИ

МАССЕДУАН ИЗ ФРУКТОВ С ЛИКЕРАМИ

КЕКС — ТОРТ — ПЕЧЕНЬЕ — ФРУКТЫ

ИГРАЕТ ДЖАЗ-ОРКЕСТР

Коктейль-холл

УЛ. ГОРЬКОГО, КОРПУС Б.

ОТКРЫТ С 2 ЧАС. ДНЯ ДО 2 ЧАС. 30 МИН. НОЧИ

ПО ОБЩИМ ВЫХОДНЫМ С 12 ЧАС. ДНЯ